

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

Кафедра українського літературознавства
та компаративістики

А. В. Горбань

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

Житомир
Видавництво ЖДУ
2020

ББК 83я78

Г 67

*Рекомендовано Вченою радою Житомирського державного
університету імені Івана Франка (протокол № 6 від 29 травня 2020 р.)*

РЕЦЕНЗЕНТИ:

- Прищепя О. П. кандидат філологічних наук, викладач (Поліський національний університет)
- Тхорук Р. Л. кандидат філологічних наук, доцент (Рівненський державний гуманітарний університет)
- Юрчук О. О. доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українського літературознавства та компаративістики (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Горбань А. В.

Г 67 Теорія літератури : навчальний посібник /
А. В. Горбань. – Житомир : ЖДУ імені Івана Франка,
2020. – 233 с.

Навчальний посібник адресований насамперед студентам, які вивчають предмет «Теорія літератури», але може бути корисним також для дипломників, які зацікавлені в опануванні літературознавчих методів.

Інші навчальні видання з теорії літератури пропонований посібник доповнює окремими акцентами вивчення поетики твору (як-от теорія метафори, класифікація образів, нарративний аналіз). Розгляд літературознавчої методології має практичне спрямування, подано приклади застосування основних методів ХХ ст.: літературознавчого психоаналізу, міфологічного аналізу, структуралізму й комплексних підходів із використанням деконструкції (у феміністичній і постколоніальній критиці), а також компаративістики.

ББК 83я78

© А. В. Горбань, 2020

© Житомирський державний університет
імені Івана Франка, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	5
Розділ 1. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ АНАЛІЗУ: КЛАСИФІКАЦІЇ І ТИПОЛОГІЇ	8
1.1. Види метафори	9
1.2. Класифікація образів за Ж. Бодріаром	13
1.3. Типологія фабул (Р. Крейн, Н. Фрідман)	16
1.4. Особливості аналізу ліричного твору	21
1.5. Літературні типи творчості та стилі	28
Розділ 2. НАРАТИВНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ РОЗПОВІДНОГО ТВОРУ (ЗА Ж. ЖЕНЕТТОМ)	43
2.1. Наратологія: суб'єктна організація оповіді Наративна перспектива в оповіданні В. Винниченка «Федько- халамидник»	47
2.2. Наратологія: композиційні аспекти оповіді «Обаполи цього часу»: анахронії у наративній композиції «Слова о полку Ігоревім»	58
Розділ 3. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: СТРУКТУРНІ ПІДХОДИ	78
3.1. Структуралізм Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника)	79
3.2. Міфологічний аналіз Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Григора Тютюнника	95
Розділ 4. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПСИХОАНАЛІТИЧНА МЕТОДОЛОГІЯ	113
4.1. Літературознавчий психоаналіз: індивідуальне несвідоме	125

«Хвостаті» В. Винниченка: психічні проєкції автора в художньому творі

4.2. Літературознавчий психоаналіз: колективне несвідоме 137

«Боротьба» В. Винниченка як надособистісна проєкція психічного змісту табу

Розділ 5. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: КОМПАРАТИВІСТИКА 152

5.1. Компаративістика: паралельне зіставлення 159

Персонаж-тінь у творах Лесі Українки та В. Винниченка: дублювання та самототожність

5.2. Компаративістика: типологічне дослідження творчості 166

Вмирущі персонажі малої прози В. Винниченка: НОМО NEGANS

5.3. Компаративістика: інтермедіальне дослідження 174

Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка)

Розділ 6. ПОЄДНАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ МЕТОДІВ 189

6.1. Структуралізм і психоаналіз 190

Структурні моделі оповідань В. Винниченка: сліпий та однорукий

6.2. Компаративістика (інтертекстуальне дослідження) і деконструкція (постколоніальна критика) 202

Історичні алюзії та іронічний підтекст в «Енеїді» І. Котляревського: колоніальний аспект

6.3. Типологічне дослідження й деконструкція (феміністична критика) 220

Деконструкція ґендерних ролей у драматургії Лесі Українки

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА 231

ВСТУП

Теорія літератури – галузь літературознавства, яка пояснює визначальні риси й особливості функціонування художньої літератури як жанрово-стильової системи, надає історії літератури й літературній критиці не тільки концептуальну опору, а й практичний інструментарій – методологію – для аналізу й наукової інтерпретації літературних творів.

Теорія літератури спирається на знання та вміння з багатьох літературознавчих дисциплін, отримані студентами впродовж усього бакалаврату. Метою курсу є вивчення специфіки літератури як мистецтва слова, засвоєння категорій поетики літературного твору, розуміння загальних закономірностей функціонування художньої літератури як системи, опанування основними літературознавчими методами ХХ ст., поглиблення умінь аналізу та інтерпретації.

Із теорії літератури наявний навчальний підручник – авторства О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва (2001 р., стереотипне перевидання 2005 р.)¹, але за два десятиліття від часу його написання українське літературознавство багато в чому змінило акценти викладання – від теорії до теорій літератури. Курси лекцій і посібники П. Білоуса², за якими впродовж того ж двадцятиріччя навчаються студенти-філологи ЖДУ імені Івана Франка, значно більше уваги надають методології, особливо структуралізму. Не тільки концептуально викладені теорії літератури, а й короткі завдання для застосування методів наукової інтерпретації подає П. Баррі³ (правда, оскільки це навчальне видання перекладне, рекомендована література залишається малодоступною для українських студентів). Автор підкреслює, що його «книга наголошено практична, тобто це збірник завдань, а не лише підручник»⁴. Серед літературознавчих методів, які розглядає

¹ Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Київ : Либідь, 2001. 488с.

² Білоус П.В. Теорія літератури : курс лекцій. Житомир, 2002. 92 с.; Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.; Білоус П.В. Теорія літератури : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

³ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.

⁴ Там само, С. 7.

П. Баррі, – структуралізм, постструктуралізм і деконструкція, наратологія, психоаналітична, феміністична, постколоніальна та інші критики. Із задоволенням використовуємо це видання, але прикро, що в ньому немає компаративістики (як методу) й міфологічного аналізу. У теоретичному плані цю прогалину заповнює ґрунтовний підручник «Порівняльне літературознавство» В. Будного й М. Ільницького⁵, але він не має, як книга П.Баррі, практичного спрямування – навчити студентів «плавати на мілководді»⁶ літературознавчих підходів, не просто читати про теорію, а й спробувати хай не досконало, але самостійно її практикувати.

Мені це імponує – настільки, що маю не меті у своєму посібнику також подавати приклади практичного застосування літературознавчих методів. Наприклад, наратологічний аналіз розповідних творів за Ж.Женеттом може бути якщо не виграшною альтернативою, то вдалим доповненням постикального аналізу. Ну, а в суто теоретичному плані акцентами, які відрізняють пропонований навчальний посібник від наявних (значно ґрунтовніших) навчальних видань із теорії літератури, є насамперед кілька корисних парадигм, котрі були опрацьовані й успішно апробовані на практичних заняттях: види метафор за «шкалою» оригінальності, види образів (за Ж. Бодріаром), типологія фабул Р. Крейна та Н. Фрідмана – до речі, остання викладена в «Наратологічному словнику» О. Ткачука⁷. Ці типології та класифікації, як і літературознавчі методи, можуть бути використані не тільки на заняттях, а й у написанні студентської дипломної (кваліфікаційної) роботи – «немілководному» застосуванні теорії літератури.

Пам'ятаю враження несподіваної легкості сприймання Аристотеля, коли вперше взялася читати його «Поетику» не з хрестоматії, а повністю. Із усіма прикладами. І пригадую відчуття втоми від посібника, де автор наполегливо сперечався з цілим рядом прізвищ, з'ясовуючи, що Аристотель не писав «фабула», бо то латинське слово, а в нього було «міф», але воно означає не тільки міф... Я ще тоді подумала: ну хіба ж не краще почитати Аристотеля?

⁵ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

⁶ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погиначко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. С. 8.

⁷ Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.

Але було ще й враження моїх студентів від підручника Пітера Баррі, який для пояснення категорій Аристотеля обрав за приклад комікс про кота, – і Ви вже ніяк не забудете, що таке гамартія, перипетія та впізнавання. У нашій традиції академізму не прийнято в навчальних виданнях «загравати» з читачем, вести невимушену розмову, як це робить згаданий П. Баррі чи, наприклад, Умберто Еко⁸. Проте підручники, як і вчителів, ми однак цінуємо не за обсяг чи рівень знань – за вміння пояснити. Для мене це виклик, бо звикла до усного формату, але ж на лекції завжди бракує часу (іноді також студентів). Тож цей навчальний посібник є способом зафіксувати вже усталене бачення (після 18 років викладання теорії літератури) і досі цікавих для мене тем, насамперед методології. Електронне ж видання є самовпевнено-оптимістичною спробою позмагатися з Вікіпедією.

⁸ Еко У. Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки / пер. за ред. О. Глодова. Тернопіль : Мандрівець, 2007. 224 с.

Розділ 1. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ АНАЛІЗУ: КЛАСИФІКАЦІЇ І ТИПОЛОГІЇ

Літературний об'єкт – це така затійлива дзиґа, яка існує лише в русі. Для його появи потрібний конкретний чинник читання: існує він настільки, наскільки триває це читання. Без цього немає нічого, крім чорних цяток на папері⁹.

Ж.-П. Сартр

В. Будний пише: «Вочевидь, теоретична класифікація (абстрактна система однотипних елементів, упорядкованих за спільними ознаками) та історична типологія (розрізнення і групування реальних критичних феноменів на основі їхніх історичних, тобто часто випадкових, взаємовпливів і протистоянь) – нетотожні речі»¹⁰.

Парадигма має вирізнитися на основі чітких критеріїв – це важлива умова науковості. До прикладу, аналізуючи наявні класифікації наративних ситуацій, Ж. Женетт критикує їх за скомплікованість: переважно не розмежовуються суб'єкт мовлення і суб'єкт бачення. Дослідник пише, що Б. Ромберг «звернувся до типології Штанцеля, яку він доповнив четвертим типом: об'єктивна розповідь у біхевіористському дусі (це сьомий тип, за Фрідманом), звідки виходить такий чотиричленний поділ: 1) розповідь від всезнаючого наратора, 2) розповідь із певної точки зору, 3) об'єктивна розповідь, 4) розповідь від першої особи. (...) Борхес, напевно, ввів би тут п'ятий, чисто китайський клас – розповідь, накреслена тонким помазком»¹¹, – іронічно зауважує Ж. Женетт, бо серед вказаних типів критерій визначення четвертого (від першої

⁹ Цит. за: Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. Львів, 2004. С. 126.

¹⁰ Будний В. Типологія літературно-критичної інтерпретації: проблематизація понять і підходів. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. Львів, 2004. С. 158.

¹¹ Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. Т. 2. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 205.

особи) не збігається з іншими: перші три типи мають за критерій розрізнення не наративну інстанцію, а бачення.

Будь-яка парадигма – це модель, створена дослідником, але якщо класифікація враховує усі можливі варіанти, суто за логікою, безвідносно до того, наскільки вони представлені у літературній практиці, то типологія узагальнює лише наявні в доволі широкому, але все ж обмеженому масиві художніх текстів спільні ознаки, виокремлюючи на їх підставі певні типи. Тому типологія завжди прив'язана до культурної моделі, історичного етапу, національних особливостей літератури чи до творчості окремого письменника. Із розвитком мистецтва слова вона завжди може потребувати доповнення й уточнення. Наприклад, у типології фабул є лише один вид, де протагоніст «непривабливий», – каральна фабула. І вона закінчується тільки невдачею. Однак постмодерна література уже має твори, у яких непривабливий протагоніст досягає успіху, що демонструє неповноту типології Н. Фрідмана.

1.1. Види метафори

Відповідно до світової літературознавчої практики, чомусь не врахованої у наших виданнях із теорії літератури, МЕТАФОРИ бувають:

A simple / extended metaphor. Метафора ПРОСТА / ПОШИРЕНА – тобто вжита як одиничний троп – або розгорнена (іноді й розглумачена) за кількома ознаками (іноді поширена не лише на весь твір, а й на творчість – як мотив). Приклад поширеної метафори:

Ох, розкрились троянди червоні,
наче рани палкі, восени,
так жалібно тремтять і палають –
прагнуть щастя чи смерті вони?

Не осиплються тихо ті квіти,
не настане життя в них нове,
ні, ударить мороз до схід сонця
і приб'є поривання живе.

І зчорніють червоні троянди,
наче в ранах запечена кров...
Ох, нехай же хоч сонця нап'ються,
поки ще їх мороз не зборов! (Леся Українка)

Метафора і гіпербола – принципово різні тропи: метафора – асоціативне «згущення», нова якість, яка до «норми» не зводиться; гіпербола – суто кількісне перетворення (яке можна так само кількісно «повернути» до норми). Але буває **a metaphor hiperbolic ГІПЕРБОЛІЧНА** – метафора, поєднана з гіперболою. Гіперболічну метафору, віддалені асоціації «космічних» масштабів, часто вживають поети-шістдесятники (Л.Костенко, І.Драч). Н-д, «Опускаюсь на землю, на сивий *глобус капусти*. / На самісінький полюс, де ходє жук, як пінгвін» (Ліна Костенко).

Наступні **види метафори** – від найбільш звичного до надміру оригінального – можна вважати парадигмою (або - або), і вони також можуть бути однією з ознак літературного стилю (згадайте Київську школу поетів).

A metaphor dead. «МЕРТВА» метафора – звична, затерта в мовленні, яку вже не помічають (книга лежить, дощ іде), н-д, Погасне світло; та *палають очі* (Леся Українка, «Як я люблю оці години праці...»), *Закрутив носом* і святий Петро. — Палене пір'я? — здивувався господь-бог... (О. Ільченко, «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця»).

A metaphor sustained. СТІЙКА метафора – метафора заміни, як правило, перенесення значення із життя природи на життя людини; створює образ як аналогію, тому його підтекст легко впізнають і прочитують переважно однозначно (не сама метафора, а саме певний образ як модель, як інваріант усталеної символіки – топос – є звичним для культурного досвіду). Н-д, цвіт, що опадає, - як метафора передчасної смерті. Стійка метафора часто буває поширеною. Як легко впізнавана аналогія, вона найближче стоїть до перифразу (різновиду метонімії): важливо їх не плутати (метонімія «переносить» значення на основі реальних зв'язків, метафора – на основі асоціативного згущення). Приклади стійкої (і водночас поширеної) метафори – «Гримить» І. Франка, «Айстри» О. Олесея, «Лебеді» М. Драй-Хмари.

A metaphor poetical. ПОЕТИЧНА метафора – свіжа, авторська, оригінальна, «жива». Вона веде до ряду нових асоціацій, а не до одного символу чи топосу. Її можна «перекласти» буденною мовою, але це буде два чи більше тлумачення, а не одне впізнаване (як у метафори стійкої). Приклад поетичної метафори: «І життя наопашки носити / На однім плечі» (О. Ольжич, «Давнім трупком, терпкістю Каяли...»). Тут ми не можемо бути певні, «що хотів

сказати автор», бо інтерпретація метафори залежить не від традиції, а від множинних читацьких конотацій до отого «наопашки носити»: чи то недбало, чи поспіхом, нетривалий час.

А metaphor broken. «ЗЛАМАНА» метафора – парадоксальна, незрозуміла, яку неможливо «перекласти». «Зламану» метафору може описати лише інтерактивна теорія метафори¹². Зламана метафора є виразною ознакою сюрреалізму, адже в такій метафорі годі визначити, де «фокус», а де «рамка», – вони взаємообернені, тобто залежно від ракурсу бачення обидва можна визначати або як об'єкт зображення, або як властивість, перенесену з іншого об'єкта. Н-д, «Двоспальний кінь з додатковими координатами» (Емма Андіївська, однойменна поезія) – це зламана метафора, бо ми не можемо бути певні: чи йдеться про коня, який порівнюється з ліжком, – чи про ліжко, яке уподібнюється до коня.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Метафора звична, затерта в мовленні, яку вже не помічають (книга лежить, сонце сідає):

- A. мертва
- B. стійка
- C. зламана
- D. поширена

2. Метафора є асоціативним згущенням, рамка і фокус метафори взаємодіють, створюючи новий сенс, який неможливо «перекласти» буквально, – це теорія метафори:

- A. порівняльна
- B. субститутивна
- C. інтерактивна
- D. інтертекстуальна

3. У якому варіанті вжито епітет?

- A. глипає оком в'язниця, наче сова із п'їтьми
- B. Київ за ґратами. Київ – весь у квадраті вікна
- C. мороком горло огорне, ані тобі продохнуть
- D. здрастуй, бідо моя чорна, здрастуй, страсна моя путь

¹² Див. теорії метафори у статті: Блэк М. Метафора. *Теория метафоры* : сборник / под. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 153-172.

4. Метафоричний вираз є еквівалентною заміною буквального вислову – це теорія метафори:

- A. порівняльна
- B. субститутивна
- C. інтерактивна
- D. психолінгвістична

5. Що з пропонуваного є метафорою?

- A. реве та стогне Дніпр
- B. сердитий вітер
- C. місяць - неначе човен
- D. ясен раз-у-раз скрипів

Метафора авторська, оригінальна, з неоднозначною інтерпретацією, бо вона веде до ряду нових асоціацій, а не до усталених образів:

- A. гіперболічна
- B. стійка
- C. поетична
- D. зламана

6. Визначте вид метафори. «Ідуть дощі. І непроглядна у камері стоїть пільма...»

- A. стійка
- B. зламана
- C. поетична
- D. мертва

7. «Небесні ґрунти неорані, / І блискавок білі корені / Просвічують крізь пласти» (Р.Скиба). Тут метафора:

- A. мертва
- B. поетична
- C. стійка
- D. зламана

8. Метафора демонструє об'єктивну подібність або аналогію явищ – це теорія метафори:

- A. порівняльна
- B. субститутивна
- C. інтерактивна
- D. міфопоетична

9. «Опускаюсь на землю, на сивий глобус капусти. / На самісінький полюс, де ходє жук, як пінгвін» (Ліна Костенко). Тут вжито метафору:

- A. мертво

- В. поетичну
- С. гіперболічну
- Д. зламану

10. «Гримить» І. Франка, «Айстри» О. Олеся, «Лебеді» М. Драй-Хмари – приклади метафори:

- А. стійкої
- В. поетичної
- С. зламаной
- Д. мертвої

11. Якщо «фокус» і «рамка» взаємообернені, тобто залежно від ракурсу бачення обидва можна визначати або як об'єкт зображення, або як властивість, перенесену з іншого об'єкта, то це метафора:

- А. мертва
- В. стійка
- С. зламана
- Д. поетична

1.2. Класифікація образів за Ж. Бодріаром

«Енциклопедія постмодернізму» розглядає поняття «СИМУЛЯКР» у вимірі трьох теорій: як симуляцію «або “фантазму” (Клосовський), або платонічної “Ідеї” (Дельоз), або “реального” (Бодріар)». З погляду французького дослідника П. Клосовського, через симулякр (зокрема й літературний) автор намагається відтворити фантазм – «нав'язливий образ, який інстинктивно витворюється з життя імпульсів, що саме по собі є некоммунікбельним і нерепрезентабельним». Саме переведення несвідомого фантазму в свідому репрезентацію і зумовлює неунікні зміни, перекручення і фальсифікації.

Ж. Бодріар у праці «Симулякри і симуляція» визначає симулякр у стосунку до «реального» і простежує кілька видів-етапів, у яких він набуває «автономного статусу»: «Ось якими могли б бути послідовні фази образу:

- він є відображенням глибокої реальності;
- він маскує і спотворює глибоку реальність;
- він маскує відсутність глибокої реальності;
- він позбавлений зв'язку з будь-якою реальністю: він є чистим симулякром самого себе.

У першому випадку образ є доброю видимістю – репрезентація належить до порядку таїнства. У другому він є поганою видимістю – порядку псування. У третьому він грає роль видимості – і належить до порядку чаклунства. У четвертому випадку він належить аж ніяк не до порядку видимості, але до симуляції»¹³

Таким чином, за Ж. Бодріаром, це чотири **види образів**:

1) **міметичні**, уявне наближається до дійсності (і діє референційний код);

2) **ідеальні**, уявне віддаляється від реальності (і діє символічний код);

3) **»текст у тексті«** – гетерогенний образ, де уявне займає місце реальності за рахунок того, що роль ілюзорного відіграє включений (чужорідний) мистецький об'єкт (н-д, вистава у виставі, картина, зображена на картині, роман, який пише герой роману, також мотив читання у літературному творі);

4) **симулякр** – гетерогенний образ, де уявне ніяк не співвідноситься із нашою дійсністю – це окремий художній світ, віртуальний, він «живе» за своїми законами, ніби гра; але цей ігровий характер поєднується з надзвичайною пластичністю; на відміну від «тексту в тексті», тут вкраплення «реальності» (достовірних персоналій, документальних подій) підсилює враження «фікції», художньої умовності.

Дослідник наголошує: «Перехід від знаків, які щось приховують, до знаків, які приховують, що нічого немає, позначає рішучий поворот. Перші відсилають до теології істини і таємниці (до якої ще належить ідеологія). Другі відкривають еру симулякрів і симуляції, коли вже не існує Бога, аби розпізнати своїх, і Страшного суду, аби відділити хибне від істинного, реальне від його штучного воскресіння, бо все вже вмерло й воскресло завчасно»¹⁴.

У цитованому нижче уривку приклади «тексту в тексті» – сон і легендарна книга, а приклади симулякру – маслоноси, молокопруди й хлібороби:

Йому снилися химерні, надзвичайні речі. Йому снилося, що він не Данько Харитонович Перерва, а Дон Хозе Перейра, подорожній і тираноборець з далекої Барселони. Йому снився доктор Леонардо, медик і

¹³ Бодріар Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 12-13.

¹⁴ Там само.

природолюбець, прекрасна Альчеста і багато інших облич, яких він зроду не бачив у житті і які були в цім сні знайомі й звичайні.

...Фантастична дитяча книга повела його в легендарний ліс спогадів. Веселі маслоноси пурхали й цвірінькали в смарагдовім листі легендарного лісу, у темнім ручаї під навислим корінням чорних дерев молокопруд, одсапуючись, рив собі нору і накидав купи оксамитної землі; в зеленім подолі на взліссі танцювали баскі хліборози, бодались і бігли навзаводи в поле...

Куркуль Щовб ударив Данька ззаду сокирою по голові, і він умер в степу ніччю. (Майк Йогансен)

Зверніть увагу: образи-симулякри надзвичайно пластичні, сповнені зорових, слухових, дотикових, смакових, нюхових відчуттів (інший приклад – «Задзеркалля: пані Мержинська» О. Забужко, де наявний образ Лесі Українки як матері малого дитинчати, яке «чеберяє в повітрі ніжками», Лариса Петрівна змальована як домогосподарка й дружина цілком живого Мержинського, яка, проте, так і не написала «Одержимої»). Але симулякри описують світ ірреальний, віртуальний, не обманюючи читача, а ніби «граючись» в альтернативну версію.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. За Бодріаром, образи, що наслідують реальну дійсність:
 - A. міметичні
 - B. ідеальні
 - C. символи
 - D. симулякри
2. Образ-симулякр:
 - A. наслідує реальність як єдино можливу
 - B. сперечається з реальністю, зображаючи справжню сутність, а не ілюзорне явище
 - C. ніяк не стосується реальності, створює інший, «віртуальний» світ-імітацію
 - D. виражає конфлікт уявного (високого) й реального (буденного)
3. НЕ є алегоричним у поемі-містерії «Великий льох» Т. Шевченка образ:
 - A. Першої душі (Україна Богданова)
 - B. Другої душі (Україна Мазепина)
 - C. трьох ворон – української, польської та московської, – що вихваляються зробленим злом
 - D. води як життєвої сили (відро – криниця – Дніпро)

4. «Обличчя сумне й суворе, і брови схрещені зморшкою над хвороватими очима. Зморшка заглибилася і простяглася, і от це була долина – в ній біг сірий вовк, зайда з далеких лісів. Жовті очі йому спалахнули в темряві, як фари, і от це був локомотив, без наспи і без рейок, він вибирався болотом нагору і сичав між кущами. Кущі настовбурчили вуха, як зайці, і шугнули врозтіч полями...», – який образ виявляється в цьому уривку прози М. Йогансена?
- A. міметичний
 - B. ідеальний
 - C. текст у тексті
 - D. симулякр
5. «Сперла голову до стіни, сиве волосся вилискувало до сонця, як чепець із блискучого плуга; чорні очі відсували чоло вгору» (В. Стефаник) – це:
- A. персонаж
 - B. портрет
 - C. художня деталь
 - D. ліричний герой
6. Фантазійні образи сну, що підсилюють враження реальності «не-сну» в художньому світі, є прикладом:
- A. симулякру
 - B. ідеального образу
 - C. тексту в тексті
 - D. міметичного образу

1.3. Типологія фабул (Р. Крейн, Н. Фрідман)

Типологію фабул подає О. Ткачук у «Наратологічному словнику», а ми спробуємо її осмислити та зрозуміти, як застосовувати на практиці.

Р.С. Крейн пропонує таку класифікацію:

фабула дії – змінюється ситуація героя;

фабула персонажа – змінюється характер персонажа;

фабула думки – змінюються думки й почуття протагоніста.

Як бачимо, пропонується типологія співвідносна із категоріями зовнішньої та внутрішньої дії. Н-д: «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького збазована на зовнішній дії; але наголошується на тому, як поступово зазнають зміни характери «молодшого» покоління

героїв, ці образи динамічні – отже, це фабула персонажа. У «Чорній раді» П. Куліша персонажі статичні (незмінні), вся увага належить історичним подіям (вибори гетьмана) і перипетіям «любовної лінії», – цілком зовнішня дія, отже, фабула дії. «Боярина» Лесі Українки обертається навколо питань честі, обов'язку й зради; зовнішня дія ослаблена, адже конфлікт світоглядний, а доба Руїни представлена через внутрішню дію: переживання, зміну ставлення, ламання світогляду, – це фабула думки.

Більш детальною є класифікація фабул Н. Фрідмана, критеріями тут є привабливість / непривабливість протагоніста (головного героя, привабливість передбачає симпатію до нього читача), його успіх / невдача, сила / слабкість (активність / пасивність). За словником О. Ткачука:

Фабули успіху:

1. *фабула дії* – навколо проблеми і її розв'язання, «Острів скарбів» Р.Стівенсона;
2. *патетична фабула* – привабливий, але слабкий протагоніст зазнає невдачі, що викликає співчуття, «Невеличка драма» В.Підмогильного;
3. *трагічна фабула* – привабливий протагоніст відповідає за свою долю, переживається катарсис, «Король Лір» В. Шекспіра;
4. *каральна фабула* – непривабливий протагоніст зазнає невдачі, «Сава Чалий» І.Карпенка-Карого;
5. *сентиментальна фабула* – привабливий, але слабкий/пасивний протагоніст досягає успішної розв'язки, «Наталка Полтавка» І.Котляревського;
6. *приваблива фабула* – привабливий і відповідальний/активний протагоніст досягає успіху, що викликає повагу і захоплення, «Пригоди Тома Соєра» М.Твена.

Фабули характеру:

1. *фабула дорослішання* – привабливий, але наївний протагоніст набуває дорослості, «Великі сподівання» Ч.Діккенса;
2. *фабула реформування* – привабливий протагоніст, відповідальний за свої невдачі, змінюється на краще, «Житейське море» І.Карпенка-Карого;
3. *фабула випробування* – протагоніст повторно зазнає невдачі й відкидає свої ідеї, «Дядя Ваня» А.Чехова;

4. *фабула дегенерування* – привабливий протагоніст стає гіршим після життєвої кризи, «П'яниця» Панаса Мирного.

Фабули думки:

1. *фабула освіти* – протагоніст стає кращим у думках, але не в діях;
2. *фабула одкровення* – протагоніст дізнається про свою справжню сутність;
3. *фабула дії* – протагоніст змінює поведінку, але не філософію;
4. *фабула втрати ілюзій* – протагоніст втрачає як свої ідеали, так і симпатію читача.

Як бачимо, перша група – фабули успіху – має вигляд логічно завершений, хіба що автор типології не припускає наявності твору, де непривабливий протагоніст досягне успіху.

Фабули успіху (за Н. Фрідманом) у вигляді логічної схеми:

різновид фабули успіху	протагоніст привабливий + / непривабливий -	протагоніст сильний (активний) +/ слабкий (пасивний) -	успіх +/- невдача -
фабула дії	не важливо	не важливо	+
патетична фабула	+	-	-
трагічна фабула	+	+	-
каральна фабула	-	не важливо	-
сентиментальна фабула	+	-	+
приваблива фабула	+	+	+

Поміркуйте: чим відрізняється патетична фабула від трагічної? сентиментальна від привабливої? патетична від каральної? Який різновид стоїть особно, наголошуючи зміну ситуації без огляду на героя?

Спробуймо знайти логіку й у двох інших групах – фабулах характеру й фабулах думки. Ці типології не складають чіткої парадигми (або-або), але все ж є виразні критерії для їх розрізнення.

У фабулах характеру визначальною є зміна героя, такі сюжети завжди нагадують ініціацію. У типології Н. Фрідмана два різновиди у цій групі передбачають моральну зміну («злет» або «падіння»), це,

відповідно, фабули реформування й дегенерування. А два інші різновиди означають, що протагоніст став іншим, але не кращим і не гіршим, бо це зміна світоглядна («вперед» і «назад»), відповідно, фабули дорослішання і випробування.

У фабулах думки, для яких притаманна зміна ставлення (як правило, кульмінаційним тут є аристотелівське впізнавання), можемо помітити різновиди, де ці зміни неповні: думка змінюється, а вчинки – ні (фабула освіти); поведінка змінюється, хоча філософія незмінна (фабула дій). З іншого боку, взявши за критерій зміну думки про щось (ідеали) чи про себе, можемо розмежувати фабулу втрати ілюзій і фабулу одкровення, хоча Н. Фрідман додає тут ще й критерій непривабливого / привабливого протагоніста, адже у фабулі втрати ілюзій втрачається також симпатія читача до героя.

На практиці усе набагато складніше й цікавіше, тому основне – аргументуйте свій вибір. І не починайте із різновидів – починайте із алгоритму визначення видів фабули: персонажі статичні чи динамічні? Динамічні – фабула характеру (пам'ятаємо, що зміна може бути не тільки моральна), а якщо статичний протагоніст – то друге питання: домінує дія зовнішня (зміна ситуації, перипетії) чи внутрішня (зміна ставлення, впізнавання). Перша – фабули успіху, друга – фабули думки.

А якщо хочете краще збагнути типологію Р. Крейна та Н. Фрідмана – почніть із Аристотеля (так, із «Поетики»). Прочитавши про перипетію, гамартію та анагноризис, Ви зрозумієте, чому й типів фабули саме три. Хоча усі названі аристотелівські категорії можна знайти і в одній фабулі. П. Баррі знаходить їх навіть у коміксі (див. розділ про наратологію у його підручнику).

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Подієва основа твору, зв'язані мотиви в хронологічній послідовності:
 - A. фабула
 - B. сюжет
 - C. мотив
 - D. хронотоп
2. За Аристотелем, подієвий поворот – від щастя до нещастя або навпаки:
 - A. анагнорисис
 - B. гамартія

- C. перипетія
 - D. катарсис
3. Система подій, зв'язані мотиви в послідовності викладу, в інтерпретації автора:
- A. ретроспекція
 - B. фабула
 - C. сюжет
 - D. колізія
4. Фабула успіху будується на:
- A. зовнішній дії
 - B. внутрішній дії
 - C. зміні ставлення
 - D. динамічних персонажах
5. У класифікації (за Н. Фрідманом) різновидів фабули успіху НЕ враховується, чи протагоніст:
- A. відповідальний / пасивний
 - B. статичний / динамічний
 - C. привабливий / непривабливий
 - D. досяг успіху / зазнав невдачі
6. Фабула думки будується на:
- A. зовнішній дії
 - B. внутрішній дії
 - C. динамічних персонажах
 - D. статичних персонажах
7. За Аристотелем, впізнавання (анагнорисис):
- A. зміна подій до протилежного
 - B. перехід від незнання до знання
 - C. очищення через співчуття і страх
 - D. уміння говорити по суті
8. Фабула характеру визначається:
- A. статичними персонажами
 - B. динамічними протагоністами
 - C. домінуванням зовнішньої дії
 - D. перевагою внутрішньої дії
9. За Аристотелем, фабула єдина:
- A. зосереджується навколо однієї особи
 - B. епізоди вставляються один за одним у часовому зв'язку
 - C. відтворює одну, до того ж суцільну, дію
 - D. містить перипетії та пізнавання

10. За Аристотелем, трагічна провина:
- A. анагнорисис
 - B. гамартія
 - C. перипетія
 - D. катарсис
11. До фабул успіху, за Фрідманом, НЕ належить фабула:
- A. патетична
 - B. приваблива
 - C. втрати ілюзій
 - D. каральна
12. До фабул думки, за Фрідманом, НЕ належить фабула:
- A. одкровення
 - B. випробування
 - C. дій
 - D. освіти

1.4. Особливості аналізу ліричного твору

Особливості взаємодії виражального й зображального, тобто ліричного героя і художнього світу (за тематичним критерієм: лірика пейзажна, інтимна, громадянська, філософська). Зважайте, що у «чистому» вигляді ці групи рідко простежуються. Уривки з одного твору О.Стефановича ілюструють пейзажну й інтимну лірику, уривки з ліричної поеми «Кавказ» Т.Шевченка – філософську та громадянську. Вирізняють ще історіософську лірику – художнє осмислення історії, синтез філософської та громадянської лірики – пошукайте її серед поезій, поданих до практичного.

Приклади:

Пейзажна лірика

Це повітря – вино з льоднику,
Що було закорковане роки.
Так дзвенять у морозному кроки,
Мов по мідному йдеш хіднику.
А раптові сиренні гудки –
Голосні, як, здається, ніколи...
Як яскраво вогні покололи
Темноликі дзеркала ріки!
Чи ясніше вони угорі,
Чи ясніш засвітились одбиті?..

Як нові або щойно обмиті,
Кришталіють нічні ліхтарі.
(О.Стефанович)

Філософська лірика

За горами гори, хмарою повиті,
Засіяні горем, кровію політі.
Споконвіку Прометея
Там орел карає,
Що день божий добрі ребра
Й серце розбиває.
Розбиває, та не вип'є
Живущої крові —
Воно знову оживає
І сміється знову.
Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля.
І неситий не виоре
На дні моря поле.
Не скує душі живої
І слова живого.
Не понесе слави Бога,
Великого Бога. (Т. Шевченко)

Громадянська лірика

У нас! чого то ми не вмієм?
І зорі лічим, гречку сієм,
Французів лаєм. Продаєм
Або у карти програєм
Людей... не негрів... а таких,
Таки хрещених... но простих.
Ми не гішпани; крий нас, Боже,
Щоб крадене перекупать,
Як ті жиди. Ми по закону!..
По закону апостола
Ви любите брата!
Суєслови, лицеміри,
Господом прокляті.
Ви любите на братові
Шкуру, а не душу!
Та й лупите по закону

Дочці на кожушок,
 Байстрюкові на придане,
 Жінці на патинки.
 Собі ж на те, що не знають
 Ні діти, ні жінка! (Т. Шевченко)

Інтимна лірика

...О, як добре мені, що оден,
 І як легко мені, що голоден, –
 Тільки синії вина безоден,
 Тільки срібнії сурми сирен!
 (О.Стефанович)

Жанрова група	Домінує: зображальне/ виражальне	Об'єкт зображення (час і простір)	Суб'єкт вираження – ліричний герой
Пейзажна лірика	зображення (або враження від світу зовнішнього, але не вираження внутрішнього)	Зовнішнє; конкретно- пластичний образ світу (пейзаж). Простір і час осяжні як ТУТ І ТЕПЕР	граматично (як І особа) <u>відсутній</u> , проявляється хіба «між рядків» – як світовідчуття, що «розчиняється» у світі «тут і тепер»
Філософська лірика	зображення і вираження (роздуми, оцінка, ставлення)	Зовнішнє; пластичні образи (н-д, «листя пожовкле вітри рознесли») – основа для узагальнень і міркувань у вигляді непластичних образів («все йде, все минає»). Простір і час узагальнені й символічні – ВЗАГАЛІ й ЗАВЖДИ	Я «з погляду вічності», у стосунку до позачасового і загальнолюдськог о, як-от добра і зла, життя і смерті; «я» – частина людства, що осмислює своє місце у світі
Громадянська лірика	зображення і вираження	Зовнішнє – приклад-	Я – представник «ми», певної

	(полеміка, оцінка, ставлення)	ілюстрація боротьби інтересів, мотивація громадянської позиції «Я». Простір і час КОНКРЕТНО-ІСТОРИЧНІ – можна «впізнати» окремих край і певну історичну добу (середнє між «тут-і-тепер» пейзажної та всеохопності й загальнолюдської філософської)	групи (напр, нації) або поглядів щодо надіндивідуальних, але не загально-людських, а значимих для певного соціуму й конкретно-історичних проблем; «я» на відміну / в опозиції до інших груп (і їх думки)
Інтимна лірика	вираження (як почуття, так і думки!)	Зовнішнє, тобто світ, <u>відсутнє</u> у «чистому» вигляді, саме по собі, подається тільки у рефлексіях «Я» (спогад, мрія) і через ставлення до «Я» (н-д., «ти не любиш мене»)	Я – тільки індивідуальне «я», внутрішні почуття або осмислення стосунків із конкретним Ти (кохання, дружба, зрада тощо); але справжні почуття «Я» можуть критися і за маскою «Іншого» (тоді це рольова лірика)

Орієнтовна СХЕМА АНАЛІЗУ ліричного твору¹⁵

- жанр (медитативна/ сугестивна; пейзажна/ філософська/ інтимна/ громадянська; за наявності ліричного героя – лірика автопсихологічна/ рольова; за наявності канонічного жанру – простежити його риси на рівні форми і змісту)

¹⁵ Див. Горбань А. В. Практичне завдання з літератури на державному екзамені. Методичні рекомендації для студентів-філологів IV курсу. 2-ге вид., доп. і перероб. Житомир : ЖДУ імені Івана Франка, 2019. 56 с.

- мотив/мотиви
- характеристика образів (пластичні/непластичні; для перших – зорові/ слухові/ дотикові/ збазовані на відчутті запаху/ смаку; відзначити синестезію)
- композиція: внутрішня, тобто система образів і мотивів (виокремити образи за об'єктом зображення – ліричний герой, час, простір та ін., відзначити пов'язаність образів – градацію, контраст, антитезу, паралелізм тощо), зовнішня композиція – поділ на строфи, також за наявності можна відзначити роль паратекстуальних елементів (назва, епіграф тощо).
- індивідуальний стиль (найбільш виразні особливості мови на рівнях фоніки, лексики, тропів, поетичного синтаксису)
- літературний стиль (напр., романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм – обґрунтувати).

Зовнішня композиція ліричного твору – поділ тексту на строфи й паратекст (назва, епіграф, посвята, коментарі тощо), а внутрішня композиція – це система образів і мотивів. Для ліричного твору системи подій, тобто сюжету, – немає.

Системність полягає в тому, що образи та мотиви не існують окремо, а групуються навколо конфлікту, тим самим виражаючи певну ідею. Оскільки підтекст залежить від контексту, важать не самі по собі образи, а зв'язки між ними: контраст, антитеза, градація тощо. **«Герменевтичне коло»** передбачає, що аналіз може «рухатися» або від цілого до частин, або від частин до цілого, тобто Ви можете починати від мікрообразів, групуючи їх за певним критерієм (образи часу, образи простору, образи-емоції тощо), або відразу інтуїтивно «схопити» макрообраз, а вже потім «розібрати» його до складників.

Найзагальніша характеристика образів – **зображальні та виражальні**, хоч у ліриці межа ця доволі хистка: те, що текстуально видається зображенням, на рівні підтексту «працює» на вираження – думки, почуття, світовідчуття. В інтимній ліриці навіть простір і час зводиться до суб'єкта вираження, є метафорою ліричного героя (як маски автора).

Ліричний герой – образ виражальний. Його можна простежити і як суб'єкта мовлення (І особа – суто граматично), і як суб'єкта мислення (концептуальний вимір), і як суб'єкта емоційного вияву (причому тут можливе відчуження, коли «я» ховається під маскою «іншого»). Цікавим є вираження ліричного героя через другу

(ти) або навіть третю особу (хтось). Якщо ліричний герой близький до автора (поки не доведено протилежне) – лірика **автопсихологічна**, напр. «Ще й до жнив не дожив, зелен-жита не жав. Ані не долюбив. І не жив. І не жаль» (В. Стус); якщо ж ліричний герой виразно «не такий» (інша стаття, чужий час, а також стани, несумісні з можливістю про них розказати, як-от смерть), – лірика **рольова**, наприклад, «...я не мав меча, то був лютні гриф» (ліричний герой Ю. Андруховича – давно покійний середньовічний поет), «Зле мені, Господи, зле мені, зле мені, зле мені. Шерсть вигасає і сльози мої руді...» (ліричний герой Р. Скиби – вурдалак). У рольовій ліриці ліричний герой – образ підкреслено умовний. Іноді ця умовність театральна, але частіше створює ефект очуднення.

Інша класифікація образів, якою Ви можете скористатися, – **пластичні** (зорові, слухові, дотикові, збазовані на відчутті смаку й запаху), як-от «...і листя пожовкле вітри рознесли» – і **непластичні** (абстрактні, ближчі до поняттєвого мислення): «Все йде, все минає». Серед пластичних образів варто пошукати **синестезію** – поєднання (точніше, взаємопроникнення) відчуттів: слухове як зорове, зорове як дотикове, дотикове як смакове тощо. Н-д, «...як яскраво вогні *покололи* темноликі дзеркала ріки» – у непоетичному баченні це був би суто зоровий образ, а тут зорове несподівано передається через дотик. В Антонича «музики кип'яток» – звук через дотик. Синестезія є виразною ознакою модернізму як літературного стилю.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Співвіднесіть жанрово-тематичні групи лірики з особливостями зображення часопростору й вираження ліричного героя, запишіть у таблицьку відповідні літери:

П – лірика пейзажна

І – лірика інтимна

Г – лірика громадянська

Ф – лірика філософська

<i>Часопростір</i>	<i>Ліричний герой</i>	<i>Яка лірика?</i>
умовно-символічний	особистісний	
тут-і-тепер	відсутній	
конкретно-історичний	репрезентативний	
узагальнено-універсальний	загальнолюдський	

2. Рід художньої літератури, який не має сюжетності й розповідності:
- A. драма
 - B. лірика
 - C. епос
 - D. ліро-епос
3. Яке із визначень категорії «мотив» не прикладається до лірики?
- A. пластичний (так само, як образ), але динамічний (на відміну від образу) тематичний складник
 - B. найменша розповідна одиниця, що рухає сюжет
 - C. стійкий формально-змістовий компонент творчості письменника
 - D. варіація теми, повторювана в літературі, фольклорі чи міфології
4. Охарактеризуйте образ «...в нього рівно всього: горя й радості, праці й забави» (О.Ольжич):
- A. зоровий
 - B. дотиковий
 - C. синестезія
 - D. непластичний
5. «...я був у непідрубаному світі / пелюсткою підрубаної вишні» (Т.Мельничук). Зв'язок між образами:
- A. ампліфікація
 - B. контраст і градація
 - C. паралелізм
 - D. антитеза
6. Оберіть характеристики лірики для уривка: «Ой кину я ту досаду геть на бездоріжжя, / Зійшла моя досадонька, як мак серед збіжжя» (Леся Українка)
- A. автопсихологічна, медитативна
 - B. елегія, громадянська лірика
 - C. інтимна, сугестивна лірика
 - D. пейзажна, рольова лірика
7. Зв'язок зіставлення між різнотипними образами, що створює подібність за рахунок ідентичної граматичної будови, як-от «А ми тую червону калину підіймемо, / а ми нашу славну Україну розвеселимо»:
- A. ампліфікація
 - B. градація
 - C. синтаксичний паралелізм
 - D. контраст

8. Зовнішня композиція ліричного твору – це:
- A. назва, епіграф, поділ тексту на строфи
 - B. система образів
 - C. система образів і мотивів
 - D. система образів, сюжет і позасюжетні елементи
9. Зв'язок зіставлення між однотипними образами, що має напрям (наростання / спадання):
- A. контраст
 - B. паралелізм
 - C. ампліфікація
 - D. градація
10. «Як яскраво вогні покололи / Темноликі дзеркала ріки!», – з огляду на цей уривок, лірика:
- A. пейзажна
 - B. інтимна
 - C. громадянська
 - D. філософська
11. «Я впав з коня і програв турнір. / Тепер крізь мене ростуть гілки...» – лірика:
- A. пейзажна
 - B. громадянська
 - C. рольова
 - D. автопсихологічна
12. Охарактеризуйте образ «...коли густа патока тиші залипає на устах...»:
- A. зоровий
 - B. слуховий
 - C. синестезія
 - D. непластичний

1.5. Літературні типи творчості та стилі

Змішування кодів можна простежити не лише на рівні окремого тексту, але й на рівні саморозвитку літератури, тобто зміни типів творчості, адже «хвильова теорія» стильової еволюції Д. Чижевського передбачає відштовхування кожної нової епохи від попередньої. Відтак екстрапольоване радянським літературознавством на всю історію літератури чергування реалістичного й романтичного «методів» більш коректно було б

назвати «перемиканням» референційного й символічного кодів, один з яких стає домінуючим: символічний – у романтизмі, референційний – у реалізмі, якщо модернізм намагається усе перетворити в символ, то постмодернізм іронізує з такої «глибини» знаків (феномен надінтерпретації), повертаючись до «поверхні» речей. При цьому в періоди усталеності певного типу творчості його код є непомітним, навіть неусвідомленим, адже сприймається як норма, а на зламі епох новий код увиразнюється, а старий піддається деконструкції за рахунок «локальних підробок», тому література (не літературознавство) «усвідомлює» стиль двічі: у період його становлення (самовизначення) і в період його занепаду (визначення наступним літературним поколінням). Змішування кодів у ці перехідні періоди – це не стільки наявність текстів з відмінними способами кодування (в одних домінує референційне, в інших – символічне), скільки поєднання в одному творі різних (власне, взаємозаперечних) способів кодування, що й зумовлює його метатекстуальний характер, критичний супроти попереднього типу творчості.

Наприклад, зміна художнього коду від символічного до референційного у поезії «Якщо птаха тримати в неволі...»: спочатку птах – символ свободи, тут імітується модерна традиція із її універсальністю і глибиною, згодо виявляється, що цей птах – звичайна качка, якій можна «напхати в задницю яблуку і все те у духовці спекти», тобто «глибина» заперечується «поверхнею», приземленою конкретикою. Саме таким чином неоавангард сперечається із попередньою традицією. Натомість постмодерн змішує коди (насамперед символічні), подаючи попередню традицію не як хибний шлях, а як один із можливих, н-д, у поезії Р. Скиби «Двоє» ходити по воді подано не лише як властивість надлюдини, але і як невміння плавати, також тут на рівні одного образу співіснують язичницьке (вурдалак) і християнське (Петро).

Циклічна теорія стильової еволюції:

- Генріх Вельфлін («Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві», 1915) – зіставляючи класицизм і бароко, вирізняє критерії: лінійність – мальовничість, площинне – глибинне зображення, замкнута – відкрита форма, єдність – багатоманітність, абсолютна – відносна прозорість;

- Дмитро Чижевський («Історія української літератури», «Порівняльна історія слов'янських літератур») простежує

циклічність у чергуванні стилів української літератури (від монументального, Х ст. – до неокласицизму, ХХ ст.), де змінюються: простота – ускладненість; простота – пишність; «рамки» (закрита форма, нормативність) – відкрита, вільна форма; ясність – глибина; унормована, «чиста» мова – своєрідна, «змішана» (діалектизми, жаргонізми); спокійна гармонія – рух, динаміка; сконцентрованість – різноманітність тощо. «Представники цих двох різних типів літературних стилів цілять не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, викінченість або прагнення та мінливість, сконцентрованість або різноманітність, традиційну канонічність або новизну і т.д.».

Отже, н-д, закриту форму можемо спостерегти в класицизмі й реалізмі, натомість відкриту – в бароко, романтизмі, модернізмі. Спробуйте задіяти до основних стилів інші критерії (домінує код референційний чи символічний, культурний чи герменевтичний, є «поверхня» чи «глибина»).

Раніше вважали, що стиль виникає в одній літературі і звідти поширюється на інші, – це не так. Стили не запозичуються – вони є текстуальним вираженням типу творчості, тобто загального світобачення певної епохи.

Будь-яка літературознавча категорія у різних типах творчості виявляється неоднаково, наприклад, З. Рибчинська пише про символ: «...можна вибудувати собі такі пари відповідностей: античність – символ як універсальна категорія, середньовіччя – як принцип світобудови, німецька класична філософія / романтизм – як інструмент пізнання, модернізм – як форма експресії “Я”, постмодернізм – як текстова реляція».

Мистецький саморозвиток в умовах імперського тиску (вплив на літературу зовнішніх, позалітературних чинників). Особливості українського літературного процесу:

- українське низове бароко частково “посунуло” теоцентризм й вивільнило тілесне, чуттєве – функції Ренесансу, якого майже не було (оскільки православна церква не зазнала реформації); поряд із високим і низьким (низовим) розвинене середнє бароко – історичні серйозні теми; московська література бароко не знала – звідси не лише конфлікт сприйняття, але й імперське «табу» на вивчення величезної епохи українського бароко (адже воно засвідчує європейський характер української культури – у той

час, коли у середньовічній Московії бояри неписьменні, а єдина книга – «Домострой»);

- класицизм присутній частково – для бездержавної літератури важко уявити справедливого монарха й гармонію суспільної ієрархії в умовах колонізації; котляревщина – низький стиль класицизму, до якого прирівнювалося усе “малоросійське”; література стала провінційним блазнюванням, хоча окремі таланти поповнювали українську школу в інших літературах;
- сентименталізм і романтизм розвиваються майже одночасно;
- сентименталізм усуває поділ на високі й низькі жанри, замінює простонародну, згрубілу мову на просто народну – звичайну, не занижену, але марно бореться з імперським сприйняттям української літератури як низької, а її мови як вульгарної (котляревщина триває до 50-х рр.);
- український романтизм менше акцентує на байронічній “світовій скорботі”, більше – на етнографічному, фольклорному, історичному (героїчному);
- народництво в українській літературі не змінилося іншим (естетичним) світоглядом, оскільки завдання пробудження нації не було виконане; відтак модернізм, який співіснує з реалізмом і застиглими романтичними формами, так і не був цілком реалізований;
- ще Петро I заборонив українську мову як офіційну (навіть для церковного вжитку); на поч. XIX ст. цар закриває Києво-Могилянську академію, не вдовольнившись перетягуванням і переведенням українських “мізків”, що практикувалося у 18 ст.; із 1863 р. під заборonoю навіть початкове навчання українською; новостворені університети (Харківський, пізніше Київський) проводять політику русифікації, а всі “нелояльні” усуваються (як-от М. Драгоманов) (не дивно, що для амністованих братчиків-кириломефодіївців у кін. 50-х рр. найбезпечнішим місцем виявився Петербург); в XIX ст. українська література через імперський тиск, цензуру, заборони вживання української мови (Валуєвський циркуляр, Емський акт) мусить повернутися до рукописного побутування, твори виходять друком із запізненням у ціле покоління: у першій половині XIX ст. – через “нелояльний” зміст (самозбереження авторів), згодом – через цензурні утиски, нарешті (із 1876 р.) навіть усні читання, сценічні вистави й тексти нотних записів поза законом. Це

викривляє рецепцію і перериває спадкоємність літературної традиції (насамперед високої, аристократичної);

- Радянський Союз продовжує російську імперську політику, під удар потрапляє 1) українське національне («буржуазний націоналізм») – від заборони друкування до фізичного винищення українських письменників; 2) загалом естетичне, мистецьке – бо примусово насаджений соцреалізм подається як єдино можливий;
- постмодернізм на Заході постав як постіндустріальна доба, у нас – як постколоніальна, хоча паралельно на рівні русифікованої і денационалізованої влади триває імперська політика, а на рівні суспільства лишається колоніальна свідомість; постмодернізм «у них» критикує цінності й традиції модерної епохи, у нас – насамперед епатажно вибухає (неоавангард) проти радянських табу й соцреалізму, а вже потім дискутує (але й співіснує) з модернізмом як типом творчості.

У таблиці нижче сірим позначено «проміжні» типи творчості, які гостро критикують попередників, готуючи ґрунт для наступних, більш «поміrkованих» (білим кольором) типів творчості. Вони (ті, що білим) чергуються (через один): текст – підтекст, простота – складність, спокійна гармонія – динамічна дисгармонія, єдність – змішування тощо. однак новий стиль не є простим повторенням «позавчорашнього», напр., за критерієм чистоти – змішування (з одного боку – класицизм і реалізм, з іншого – бароко, романтизм, модернізм, постмодернізм) можна спостерегти, що бароко змішує стилі, романтизм змішує епос і лірику (жанри балади, поеми), модернізм – це не лише суміжні родові утворення, а й синтез мистецтв, а постмодернізм повертається до барокового бурлеску, а жанри не змішує, а міксує (колаж), захоплюючи навіть нехудожні.

ТИПИ ТВОРЧОСТІ ТА СТИЛІ

ТИП (світоглядні, естетичні засади)	ТВОРЧОСТІ	СТИЛЬ (особливості художнього твору)	форми	НАПРЯМ (історичне вираження національній літературі)	у

БАРОКО	усвідомлення нескінченності часу і простору, минулості буття, різних суперечностей у світі, амбівалентності й мозаїчності пізнання, прагнення вразити читача	високе, середнє і низьке бароко; динамізм образів і композиції, контраст, гротеск, змішування стилів, метафоричність, алегоризм та емблематичність, риторичні оздобы викладу, гетероглосія	XVI –XVIII ст. І. Величковський, Л. Баранович, Д. Братковський, С. Величко, Г. Сковорода
КЛАСИЦИЗМ	наслідування ідеалів античного мистецтва, раціоналізм, гармонія, духовна краса, патріархальна ієрархія суспільства, державні інтереси, відповідальність влади («просвічений» монарх), домінування обов'язку над почуттям; дидактизм (причому виховання бачиться як усвідомлення, розуміння)	для високого стилю джерелом є антична міфологія, історія, героєм – аристократ, провідними жанрами – трагедія, ода; для низького – зображ. буденного, герої представляють становий поділ, жанри – травестія, байка; змішування (жанрів, стилів) не допускається, твір пишеться за встановленими правилами (канон), ясність, логіка викладу, чіткість композиції, конфлікт обов'язку й почуття; одноголосність	XVIII – I пол. XIX ст. шкільна драма, Ф.Прокопович, І. Котляревський (почасти), П. Гулак-Артемівський
СЕНТИМЕНТАЛІЗМ	духовно-емоційне (на противагу раціональному), чітке розмежування добра і зла, їх морально-етичне (і дидактичне) протиставлення; ідеал «природної» людини, позірна наївність і чуттєвість у моделюванні дійсності розрахована на співпереживання з боку читача; за формулою Г. Квітки – «і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне»	немає поділу на високе й низьке; поєднуються «простий» герой і серйозна тема; помітну роль у сюжетотворенні відіграють збіг обставин, випадок; основні теми: сільська ідилія, милування природою, елегійні настрої, любовні переживання; зменшувально-пестлива лексика, етнографізм у ритуальному сенсі (звичай як розумна норма)	I пол. XIX ст. «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка

РОМАНТИЗМ	на зміну класицистичному загальному й раціональному тут – індивідуальність і стихія, замість обов'язку – почуття, замість традиційних сюжетів та образів – звернення до національної історії та фольклору; справжнє буття – ідеальне, художня правда вища за буквральність факту; замість спокійної гармонії – бурхливі, динамічні, дисгармонійні образи	домінує ліро-епос (балада, поема), теми: героїка історії, індивідуальні переживання, екзотика далеких країв; конфлікт «я – світ», надзвичайний герой у надзвичайній ситуації, символи, фольклорні жанри, мотиви, образи, засоби творення образів, народно-пісенна ритміка, містика, багатосуб'єктність (і співпереживання автора)	20-40-ті рр. XIX ст. Метлинський, Забіла, М. Костомаров, М. Шашкевич, П. Куліш, ранній Т. Шевченко
НАТУРАЛІЗМ	життєподібність як буквральність факту; роль спадковості, низькі інстинкти замість романтичної високості духу	зображення приземленого, потворного, буденного, людина як жертва соціуму, галюцинації, сни, загалом прояви несвідомого	80-ті рр. XIX ст. «Воа constrictor», «Борислав сміється» І. Франка
РЕАЛІЗМ	життєподібність – правила (не винятки), соціальне, загальне, конкретика, аналітичність, наголошуються вади й проблеми суспільної організації (на відміну від класицистичної гармонії) <i>(детальніше див. таблицю нижче)</i>	ясність, прозорість, теми – соціально-побутові (сучасне життя), описовість (деталі), звичайний герой у звичних ситуаціях, характер як соціальна роль – формується під впливом оточення, домінує зовнішня дія, соціальні конфлікти, автор-резонер, односторонність	40-кін. XIX ст. Окремі риси у соціальних поемах Т. Шевченка, твори М. Вовчок, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, І. Франка та ін.
ДЕКАДАНС	художня умовність, релятивність (відносний характер) добра і зла, естетизм (етика виноситься поза літературу), містицизм	«пейзажі душі» (індивідуальність проявляється у символах), сецесійність (культ страждання), перевага внутрішньої дії	кін. XIX ст. «Зів'яле листя» І. Франка

МОДЕРНІЗМ	художня умовність, релятивність (відносний характер) добра і зла, естетизм, недосяжність гармонії ідеального й реального, мрії та дійсності; міф (ідеальне, трансцендентне) як протиположність раціональному / матеріалістичному й релігійному / етичному дискурсам	домінують глибина (підтекст), символічний код, синтез (не поєднання, а цілість), суб'єктивність, поліфонія голосів і точок зору, ідеологічне розмежування, але наративне взаємопроникнення автора і героя (<i>детальніше див. таблицю нижче</i>)	кін. XIX – 60-ті рр. XX ст. Деякі твори О. Кобилянської та М. Коцюбинського, драматургія Лесі Українки, новели В. Стефаника, поезії «молодомузівців»; неокласицисти й поети Празької школи, МУР, шістдесятники
АВАНГАРДИЗМ	заперечення будь-якої традиції; (<i>детальніше див. табл. нижче, за Яструбецькою</i>)	плакатність, схематичність, контрасти, «поверхня» речей, деструкція форми	20-ті рр. XX ст. Футуристи: Гео Шкурупій і Михайль Семенко
СОЦІАЛІЗМ	риторика народництва, але без національної ідеї; це не тип творчості, а таки примусово накинута метод; нормативністю, ідеалізацією влади й соціального устрою нагадує класицизм	соціальний (навіть класовий) конфлікт – і безконфліктність комуністичного ладу, одновимірність і контраст характерів («позитивні» і «негативні»), герой як тип, масштабність зображення, тенденційність, одноголосність	30-70-ті рр. XX ст. М. Стельмах, О. Гончар, І. Кочерга, М. Рильський (пізній), П. Тичина
НЕОАВАНГАРДИЗМ	порушення радянських табу (на рівні тем), деструкція ідеологем і літературної традиції	епатаж, експерименти з формою, інтертекстуальність (насамперед пародіювання, бурлеск, травестія), іронія	від 80-тих рр. XX ст. О. Ірванець, Ю. Андрухович, В. Неборак, С. Жадан, В. Даниленко та ін.

ПОСТМОДЕРНІЗМ	невизначеність, фрагментарність, деканонізація, безликість, непредставне (ірреалістичність+мовчанн я), гібридизація, карнавалізація, перформанс (участь), конструктивізм, іманентність (протилежна трансцендентності), співтворчість читача і гра з ним	герменевтичний код, іронія, інтертекстуальність, змішування і поєднання (колаж) стилів і жанрів, амбівалентність образів, символ як текстова реляція (без глибини), симулякр, динамічний сюжет, заплутана композиція, багатосуб'єктність і взаємопроникнення голосів	з 90-х (у світі – з 60-х рр.) ХХ ст. Ю. Андрухович, О. Забужко, М. Матіос, В. Медвідь та ін.
---------------	---	--	--

Спробуємо детальніше з'ясувати **розбіжності між реалізмом і модернізмом** як типами творчості (світогляд, естетичні засади) і стилями (форма організації художнього тексту):

критерій	реалізм	модернізм
функції літератури	пізнавальна, виховна, потім естетична; ідеологія народництва визначала роль письменника в стосунку до народу, а не до творчості – борець, пророк, просвітник, будитель, виразник, наставник і т.д. – і вже потім майстер слова	насамперед естетична; культ краси й самоцінність творчості (однак для української – колоніальної – літератури «мистецтво для мистецтва» не могло бути фактом; заперечити служіння народу означало національну зраду)
відтворення чи творчість?	міметичний підхід, життєподібність	художня умовність (Леся Українка: література – портрети, а не фотографії)
спосіб пізнання і питання його можливості	сцієнтизм (віра в науку), відтак раціональна, свідомо настановою, для Франка навіть аналітична: письменник – дослідник, що виявляє закономірності, викриває вади й з'ясовує причини	інтуїтивне осягнення істини через символи; справжнє буття – світ ідей, а не дійсність; відкриття несвідомого вивільняє місце для ірраціонального та взагалі непізнаного
зацікавлення	соціальне, конкретно-історичне	індивідуальне, загальнолюдське
образ часу	сучасність, причинно-наслідкові зв'язки	позачасове (вічне), ситуативне (минуше)
фабула	переважає зовнішня дія	ослаблена подіївність, натомість –

		настроевість та зміна ставлення (внутрішня дія)
оповідь	виклад подій послідовний, докладний та змістовний; можливі порушення хронології лише підсилюють логіку; ретроспекція (граматично – минулий час)	епічна розповідь часто ліризується або драматизується (так, у Стефаника не розповідь, а показ, майже без авторського голосу); не послідовність подій, а фрагменти, епізоди, потік свідомості (граматично – теперішній час)
домінують жанри	епічні жанри (соціально-психологічний роман, повість, оповідання), драматургія «відстає» (етнографічно-побутова, соціально-побутова), лірика переважно громадянська	психологічна новела; змішування літературних родів: поема, драматична поема, поезія в прозі; використання жанрових означень з інших мистецтв (живопису й музики): етюд, акварель тощо
відношення автор-персонаж, роль читача	виразне авторське ставлення до зображуваного, однозначність етичної оцінки, дидактична настанова, подекуди тенденційність (ідея декларується автором, образи – ілюстрація готової для споживання тези)	автор, за словами І.Франка, «засідає в душу персонажа»; моральні проблеми якщо й порушуються, не вирішуються однозначно; поліфонія точок зору; ідея не подається як текст, а виводиться читачем як підтекстове поле значень
конфлікт і його вирішення	побутовий, соціальний, лише на цьому тлі – психологічний (майже = етичний); конфлікт не обов'язково розв'язується в межах сюжету, але обов'язково передбачає усвідомлення читачем правильного чи хибного вирішення	філософський (мрія і дійсність, життя і смерть, минуле й вічне, високе й низьке, людина і природа, статус і сутність тощо), світоглядний, психологічний, окремо – етичний; конфлікт може бути нерозв'язним, тобто жодна розв'язка не є «+» (роздвоєність на батька й митця в «Цвіті яблуні» М. Коцюбинського, суперечність бути жінкою чи бути особистістю в «Людині» О. Кобилянської, конфлікт двох обов'язків, честі й присяги, в «Боярині» Лесі Українки – герої приречені на зраду – народу або державі; ні дипломатія, ні зброя не

		рятують від колоніальної залежності); модерніста цікавить апорія («непрохідна стежка»), що не допускає однозначного чи очевидного вирішення. Універсальність і релятивність.
психологізм, характер героя	людина (персонаж) формується під впливом оточення, її вчинки вмотивовані й визначаються соціальним статусом; реалізм пройшов шлях від зображення статичних характерів і соціальних типів до з'ясування причин їх постання та зміни (наведіть приклади)	не «чому», а «як»; не правила, а винятки; для неоромантизму цікава «надлюдина», справді «герой», діє всупереч обставинам, бунтує проти загальноприйнятого; персонаж експресіонізму – «звичайна» людина в надзвичайній, трагічній, межовій ситуації психічної напруги, що виявляє не характер як стаке утворення, а тимчасові афекти, «докультурні», майже тваринні страждання і біль; натомість імпресіонізм звертає увагу на мінливість настроїв і суб'єктивність вражень, для героя характерна психічна роздвоєність, «тонка душевна організація», рефлексії; для символізму герой – ідея, не конкретна людина з індивідуальною психікою, а знак

Спостерігаючи змішування понять «**модернізм**» – «**авангард**» (останній трактують то як синонім модернізму, то як стильову течію) – не зовсім коректно ставити в одний ряд рафіноване естетство модерніста М. Коцюбинського й авангардний епатаж із палінням «Кобзаря», яким прославився М. Семенко, – **Г.Яструбецька** подає чітке розмежування авангардизму й модернізму. Її тези у вигляді порівняльної таблиці (поміркуйте над порожніми клітинками):

АВАНГАРДИЗМ	обґрунтування-приклади	МОДЕРНІЗМ	обґрунтування-приклади
деестетизація мистецтва, прозаїзм	«смерть ліриці», «дайош масову культуру», «смерть мистецтву» і т.д. афішування максимальної	артистизм, естетство, вишуканість	«Культ краси (КВІТИ зла), прагнення вибрати ракурс (світловий, кольоровий, психологічний,

	агресивності, скандалів, (...) епатажу ...» пародійні прийоми, «прозаїзація» поетичного стилю, нецензурна лексика		ситуативний), аби реальність ... постала «високою», трагічною або ж елегійно-ліричною – це модернізм ... Історична конкретика існує лише як тло, як трамплін для ширяння в духовних емпіреях або занурення в глибини психіки, особливо несвідомого.
побутовізм, пряме називання речей		підтекст, символіка	
синестезія, роль суміжних мистецтв (музики й живопису) – як конкретизація світу	М.Семенко не просто вводить «колір», але розташовує образи за законами малярства, «абсолютизуючи цю ідею (власне, абсурдуючи), витісняючи виражальність зображальністю («Наша пляма» М.Семенка)»	синестезія, роль суміжних мистецтв (музики й живопису) – як поетизація світу	напр., поезія С.Гординського, збірка «Барви і лінії», живопис – лише допоміжний засіб для увиразнення «літературних ідей»
гедоністичні настрої	ніяких рефлексій. Бадьорий ритм	культ страждання	
цивілізація урбанізація, технізація, механізація), утилітарність і прагматизм	«В садах бензину-спіралі» М.Семенка, «Радіо в житах» В.Поліщука	психологізм, суверенність особистості від зазіхань цивілізації	

деструкція, експерименти з формою	деформація композиції, образної структури, синтаксису, лексики	творчість (синтез, але не еклектика)	Модернізм робить світ предметом естетичної насолоди, який існує окремо від людини як світ, сконструйований за «образом і подобою» рефлексуючої, артистичної індивідуальності
---	---	---	---

Функції інтертексту:

для модернізму образ цілісний, однорідний; уявне (художній світ) протиставлене реальному (дійсному), тому інтертекст як наслідування літератури є альтернативою наслідуванню життя; інтертекст поглиблює та сакралізує (вивищує) значення, надає образу позачасового звучання;

для постмодернізму образ амбівалентний (суперечливий і неоднозначний), інтертекст означає нечітку, хистку межу реального, уявного й символічного, – власне, символічне («чуже слово») займає місце уявного, а уявне займає місце реального, тим самим реальність взагалі «виключається»: постмодерний твір не сперечається з дійсним – він моделює інший, «віртуальний» художній світ; тут змішуються різні культурні й дискурсивні практики, відтак і текстові пласти, напр., запозичення з міфології язичницької та біблійної, поєднання традицій літературної та фольклорної; інтертекст створює можливість різночитання образу, передбачає співтворчість читача;

для неоавангаризму як стильової течії постмодернізму образ парадоксальний або й занижений, прозаїчний; інтертекст використовується для його деструкції: заперечення літературної традиції, критичної переоцінки цінностей, тут можливий епатаж, комічний ефект (бурлеск, іронія, пародіювання).

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Колаж, іронія, гра, відкрита форма, пастиш, «поверхня без глибини» визначають:
 - A. модернізм
 - B. постмодернізм
 - C. реалізм

- D. класицизм
2. Декаданс (декадентство) варто трактувати як:
- A. осібну стильову течію модернізму
 - B. «сецесійний» стиль, попередник / синонім раннього модернізму, що зламав реалістичну традицію соціологічного, етичного й пізнавально-дидактичного зображення
 - C. стильову течію авангардизму
 - D. моральне занепадництво, буржуазну слабкодухість
3. Раціоналізм, гармонія, домінування обов'язку над почуттям; духовна краса, дидактизм – риси:
- A. бароко
 - B. романтизму
 - C. класицизму
 - D. реалізму
4. Естетизм, ослаблена подієвість, ліризація, автор «засідає в душу персонажа» – риси:
- A. реалізму
 - B. натуралізму
 - C. класицизму
 - D. модернізму
5. Поділ на високий і низький стиль зникає у:
- A. романтизмі
 - B. сентименталізмі
 - C. реалізмі
 - D. постмодернізмі
6. Надзвичайний герой у надзвичайних обставинах, звернення до національної історії та фольклору характерні для:
- A. сентименталізму
 - B. романтизму
 - C. реалізму
 - D. авангардизму
7. Поєднання лірики й епосу широко практикує:
- A. класицизм
 - B. романтизм
 - C. реалізм
 - D. авангардизм
8. Соціальні конфлікти, формування характеру під впливом оточення цікавлять письменників:
- A. класицизму

- В. романтизму
 - С. реалізму
 - Д. модернізму
9. Жанрові модифікації новели (шкіц, акварель, психологічна новела) популярні в межах:
- А. сентименталізму
 - В. романтизму
 - С. реалізму
 - Д. модернізму
10. Високий, середній і низький стиль розрізняють у межах:
- А. бароко
 - В. класицизму
 - С. романтизму
 - Д. модернізму
11. Урбанізація, дегуманізація, прозаїчність, оптимізм, увага до форми і зневага до традиції – риси:
- А. модернізму
 - В. авангардизму
 - С. постмодернізму
 - Д. реалізму
12. Релятивність і суб'єктивність модернізму передбачає:
- А. суб'єктивність зображеного як виняткове, але однозначно хибне, як відхилення від єдиної істини або загальної етичної норми
 - В. суб'єктивність зображення, що естетизується як незвичний ракурс бачення, відносний характер добра і зла
 - С. багатосуб'єктність оповіді (діалогізм і поліфонію) як полеміку голосів героя (добра і правди) з цілим світом (кривдою і злом)
 - Д. відносний характер ілюзорного і «справжнього», відсутність «центру» і як сталого сенсу, і як загальнолюдської «природи», яка була б поза і понад цивілізаційними, соціальними, культурними, національними, расовими, ґендерними та численними іншими відмінностями

Розділ 2. НАРАТИВНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ РОЗПОВІДНОГО ТВОРУ (ЗА Ж. ЖЕНЕТТОМ)

Слово «розповідь» залишимо для буденного вжитку, бо воно водночас позначає і процес, і зміст оповіді, і текст. Наратологія їх розмежовує: **нарація** – процес розповідання, у якому автор через наратора комунікує з читачем, це час тривання розповіді, а не подій; **історія** – події, про які розповідається, і її час завжди у минулому стосовно нарації (20 років тому чи 20 сек. тому – але це вже відбулося), і суб'єктами історії є не автор і читач, а персонажі. Наратор належить тільки часові нарації. Може видатися, що – залежно від виду – його можна побачити на обох рівнях (якщо він не просто розповідає, а розповідає про себе, «живучи» в художньому світі), але ж той, про кого розповідає, наприклад, О. Довженко у «Зачарованій Десні» – малий Сашко – не є наратором: він є персонажем. У «Я (Романтика)» М.Хвильового такої часової і світоглядної дистанції немає, але однак можемо відділити час нарації (голосу) від часу історії (дії), де, відповідно, **наратор** – суб'єкт мовлення, а **персонаж** – суб'єкт дії. У нратології є термін на позначення ще одного суб'єкта: **фокалізатор** – суб'єкт бачення. Навіть якщо у вас випадок «три в одному», ці категорії треба розмежовувати.

Ще одне базове для нратології розмежування – **історія** (розказані чи показані події – telling і showing) і **дискурс** (обговорення подій – talking). Предметом історії є не тільки зовнішня дія, але також і внутрішня, тому розмежувати історію і дискурс буває непросто. Однак це легко зробити за такими критеріями:

- розповідь / обговорення
- об'єктивна подія / суб'єктивне мовлення
- тоді, коли це відбулося / саме зараз, коли триває розмова
- історія – виклад подій, належить наратору / дискурс – почування-роздум-коментар, буває авторським і персонажним

Наративна дистанція – відстань між нарацією (завжди теперішнім, актуальним для читача процесом розповідання) та історією (подіями, про які розповідається). Тобто це відмінність, розрив між наратором і читачем, з одного боку, та персонажем – з

іншого. Наративна дистанція буває: часова, інтелектуальна, моральна, емоційна, культурна, світоглядна.

Наративна ідентичність. В «Енциклопедії постмодернізму»¹⁶ йдеться про те, що «у тріадній діалектиці П. Рікера феномен наративної ідентичності розкривається як синтетичне утворення: а) тотожності (від лат. *idem*) як смислотворчої статистики «особистісного Я», б) самості (від лат. *ipse*) як нелінійно-динамічного конструювання «Я-образу» в оповіді та в) іншого як досвіду інакшості». Отже, є статичний і динамічний аспекти «Я». А третьою складовою є «Інший», адже ми можемо визначити себе тільки в зіставленні з ним (пор. бінарну опозицію з теми структуралізму: значення – це відношення). Ви, мабуть, помічали твори, де наратор видається «маскою» чи ніби роллю автора.

Історія може бути представлена як:

мімезис – представлення подій безпосередньо, так, ніби вони відбуваються перед нами. Мімезис в епічному (ліро-епічному) творі нагадує фільм чи драму – і наратор-посередник тут не простежується;

дієгезис – представлення подій опосередковано – через розповідь наратора, яка передбачає мотивацію, ставлення до подій; тут можливе «стискання» часу.

Види авторського дискурсу:

дискурс наратора (не протизага розповіді про події – це обговорення подій: коментарі, судження, роздуми, «ляментатії» наратора)

атрибутивний дискурс (слова автора біля прямої мови персонажів) – атрибутивним дискурсом автор вказує на те, кому належить репліка, як її промовлено (інтонація, жести) чи навіть коментує-мотивує зміст сказаного.

Види персонажного дискурсу (способи представлення думок персонажа, його усних або письмових висловлювань):

- **цитований** (прямий) – пряма мова, діалоги й полілоги, мімезис.
- **транспонований** (непрямий) – невластива пряма мова або поєднання переказу наратором сказаного персонажами із

¹⁶ Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

фрагментами, що зберігають індивідуальне мовлення персонажів, послаблення мімезису.

– **наратизований** – словами наратора, дієгезис.

Наратор – «голос, який промовляє»; оповідаючи про подію як правдиву історію; у нехудожніх текстах це реальний мовець, для художніх розповідних творів автор – реальний відправник інформації, наратор – фігура, яка перебуває в художньому світі та є посередником комунікації.

Типи нараторів (за Ж. Женеттом):

- **екстрадієгетичний** – поза художнім світом, власне автор, оповідь від III особи;
- **інтрадієгетичний** – всередині художнього світу:
 - **гетеродієгетичний** – сторонній свідок, розповідає про інших;
 - **гомодієгетичний** – учасник подій, оповідає про себе.

Наративна перспектива (точка зору, фокалізація) – перцептивна та/або концептуальна позиція, з якої представлено розповідь:

- **нульова** фокалізація – жодних обмежень, всезнаюча позиція власне автора
- **зовнішня** фокалізація (лише слова і дії, але не думки й почуття)
- **внутрішня** фокалізація (точка зору персонажа; те, що він думає і спостерігає):
 - **фіксована** (точка зору одного персонажа)
 - **змінна** (різні персонажі представляють різні події)
 - **множинна** (різні персонажі представляють одну подію)

Модерна проза часто використовує розрив між мовленням та мисленням, напр., екстрадієгетичний наратор може виражати не власну і не безособову позицію, а позицію персонажа.

Важливо: фокалізованою – тобто забарвленою суб'єктивним баченням персонажа, спеціально обмеженою у повноті отриманої інформації, зі спеціального ракурсу поданою – може бути тільки історія (нульова фокалізація – коли такі обмеження відсутні). А дискурс не буває фокалізованим – він і так є суб'єктивним.

Обрамлення – первинна оповідь, всередині якої розповідають іншу історію – вторинну оповідь. Слово «первинна» позначає тільки

порядок, а не значимість; головною є вторинна нарація (але якщо вона, у свою чергу, містить вставну історію або відступ, то вже їх можна називати вторинними, а головну нарацію – первинною). Обрамлення легко впізнати за відчуттям теперішнього часу – часу нарації, «голосу», а не історії, того тривання розповіді, у якому «перебувають» наратор і його читач/слухач. Обрамлення не тільки готує читача до сприймання сюжету, знайомить із наратором, подає хронотоп нарації – воно може розгорнути цілий паралельний до сюжету дискурс внутрішньої дії: міркувань, переживань, зміни ставлення. Обрамлення буває: симетричне (до і після історії), несиметричне (до або після історії), пунктирне (первинна оповідь перериває вторинну). У «Слові о полку Ігоревім» «висновки», очевидно, були настільки крамольними, що фінал зазнав підміни.

Рамкова структура оповіді передбачає, крім обрамлення, ще одну конструкцію – **вставні** (або вставлені) **історії**, але – на відміну від обрамлення, де воно є допоміжним, а основною є вторинна нарація, у випадку вставної історії це навпаки: вторинна нарація підпорядкована основній. Однак вставні історії є повноцінними сюжетами – на відміну від анахроній.

Анахронії. Виклад подій (сюжет) в оповідному творі не мусить дотримуватися хронології, і навіть більш традиційним (для літератури) вважається початок *in medias res* (посеред дії). Ж. Женетт позначає шматки сюжету (в порядку викладу) послідовними літерами, а їх «реальний» порядок (фабулу) – числами, н-д, А3-В2-С1-Д4.

Історія може перериватися анахроніями, ніби «впірнаючи» вперед або назад, за або проти «течії» часу, у межах цієї або іншої сюжетної лінії чи навіть виходячи далеко поза межі сюжету. На відміну від обрамлення, анахронії – це частина історії, вони завжди містять подієвий мотив (але вони можуть бути «відгалужені» від дискурсу чи мати вкраплення дискурсу всередині).

Аналепсис – відступ оповіді у минуле, що увиразнює подію у первинній нарації (як паралель чи контраст) або ж заповнює раніше пропущений фрагмент. Аналепсис може характеризувати персонажа через порівняння з іншим або вводити нового героя.

Пролепсис – анахронія, що «забігає» наперед, натякаючи на майбутні події. Переважно він має форму не буквальну, а символічну (паралелізм) чи алегоричну (н-д, сон).

Композиційне розташування анахронії співвідносне із її семантичним навантаженням (значення з'являється саме в результаті зіставлення аналепсису чи пролепсису й основної оповіді).

Основні прикмети анахроній:

- Анахронії – це порушення хронікальності (часової послідовності) задля встановлення причинно-наслідкових зв'язків і смислових паралелей.
- Анахронії можуть бути вкраплені як до історії, так і до дискурсу (і наратора, і персонажа), але сама анахронія завжди подієва.
- Анахронії бувають частиною минулого (аналепсис) або майбутнього (пролепсис), але зовсім не обов'язково й не завжди чийсь спогадом чи передчуттям – і саме через суб'єктні конотації попередніх понять «ретроспекція» та «антиципація» Ж. Женетт від них відмовився.
- Пролепсис здебільшого має підтекстовий, символічний вияв (віщий сон, пейзажний паралелізм).
- Анахронія як “вікно” в інший час може бути позасюжетною (зовнішня) або лишатися в межах сюжету (внутрішня), тож поняття традиційної поетики «екскурси», яке входить до «позасюжетних елементів», – зовсім не збігається з категорією анахронії.

2.1. Наратологія: суб'єктна організація оповіді

Наративна перспектива в оповіданні В. Винниченка «Федько-халамидник»¹⁷

«В свій час, – пише М. Зеров, – критика мало займалася поетичним господарством Винниченка, і, можливо, з вини самого автора. Він занадто хвилював своїм ставленням проблем, часом – логічно необґрунтованим, часом – різко парадоксальним, і тим відтягав критику від формального розгляду в бік ідеологічної перевірки своїх позицій» [6, с. 446]. Назвавши свою статтю «Сонячна

¹⁷ Першодрук: Горбань А. Наративна перспектива в оповіданні В. Винниченка «Федько-халамидник». *Винниченкознавчі зошити*. Вип. 4. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 85-93. Також див.: Горбань А. В. “Почування, які викликають речі”. Мала проза В. Винниченка у світлі авторської суб'єктивності : монографія. Житомир : ЖДУ, 2010. 176 с.

машина як літературний твір», М. Зеров, ймовірно, хотів відмежуватися від позалітературних (етичних, політичних) дискусій навколо роману. Сучасне винниченкознавство також цікавиться «моральною лабораторією» письменника, однак і питання поетики його творів не залишилися поза увагою дослідників (Л. Мороз, В. Панченко, Т. Гундорова, О. Брайко, Г. Сиваченко, В. Хархун, В. Гуменюк та ін.).

Наративні стратегії малої прози В. Винниченка – на стику таких категорій, як автор та оповідач, композиція і сюжет (адже розповідність є одним із чинників його моделювання) – розглядалися щодо окремих періодів творчості письменника (напр., четвертий розділ дисертації О. Брайка [2]) або ж у вигляді окремих аспектів, але не в тому обсязі, який дозволяє сучасний світовий досвід наратології. Його системне засвоєння українським літературознавством почалося відносно недавно («Наратологічний словник» укладений О. Ткачуком 2002 р.). Актуальним є застосування наративних підходів до української літературної спадщини – і не лише В. Винниченка.

Може видатись, що це лише «переклад» традиційних літературознавчих понять (так, відзначена С. Михидою і В. Гуменюком «драматургічність» в епічних творах В. Винниченка «мовою» наратології є не що інше, як мімезис (інсценування, показ) на противагу дієгезису (розповіданню), а перевага «живих» діалогів – цитований дискурс, на відміну від транспонованого й наратизованого). Наявна в українському літературознавстві й власна типологія суб'єктів оповіді (власне автор, оповідач, розповідач, ліричний герой), розроблена В. Смілянською [9] на підставі того ж розрізнення внутрішнього / зовнішнього стосовно дії / щодо художнього світу, що й усталені у світовій практиці поняття гомо-, гетеро- інтра-, екстрадієгетичних нараторів. І все ж наратологія на сьогодні пропонує чимало термінів, які «не перекладаються» мовою традиційного літературознавства, а головне – дозволяють більш детально й системно розглянути функціонування художнього тексту. Серед таких категорій два головні фактори, які, за Ж. Женеттом, «керують» наративною інформацією: дистанція і перспектива.

І. Качуровський вважав, що «...на основі прози Володимира Винниченка можна побудувати якщо не підручник, то принаймні цілий університетський курс архітекτονіки» [7, с. 152]. Дослідник відзначає, зокрема, «характерний засіб, що його вживає

В.Винниченко в новелі «Таємність», це подача подій у зворотньому наświetленні – від першої особи, яка є персонажем виразно-негативним і тому представляє речі крізь призму свого викривленого світосприймання» [7, с. 151]. Йдеться, у термінології Ж.Женетта, про наративну дистанцію (наразі моральну або світоглядну). Таке «зворотнє наświetлення» І. Качуровський відзначає і в романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля». Більш докладно це явище розглядає Т.Гундорова [5], простежуючи «такий тип нарації, коли виникає зсув між «правдивою», однозначною, «моральною» оповіддю, «чесною» розповіддю від «я», яка зорієнтована на дидактику, і «зачіпним», провокативним, навмисне висунутим наперед зображенням цього «я», що непомітно підриває істинність сказаного» [5, с. 169]. Представляючи Винниченкову «чесність з собою» як наративність, авторка доводить, що письменник «відкриває такий спосіб зображення, який вказує на якусь іншу, варіативну реальність, аніж та, що постає з розповіді» [5, с. 169]. Навряд чи це можна вважати Винниченковим відкриттям, але, поза сумнівом, підкреслена суб'єктивність наративу є прикметною рисою більшості творів письменника. Наративну дистанцію (моральну, інтелектуальну, світоглядну) як спосіб іронічного «доведення від протилежного» В. Винниченко часто використовує і в публіцистиці («Одвертий лист Дрібного Буржуа»). Однак зазначена суб'єктивність, що створює «ігрову перспективу» (Т.Гундорова) не обов'язково передбачає розповідь від «я» – вона можлива і в третьоособових наративах. Більше того, якраз третьоособовий наратив дозволяє простежити тонку й ненав'язливу гру автора не лише у «розведенні» події та оповіді про неї (дистанція), але й у розбіжності кількох бачень реальності (перспектива), з яких жодне не претендує на істинність.

Порівнюючи наративні особливості реалістичної та модерної прози, О.Ткачук відзначає для другої «поєднання перспективи наратора та перспективи героя, інколи кількох персонажів» [11, с. 20] і наголошує: «...слід зважати на свідому установку модернізму, який спонукав передачу наратором точки зору іншої особи...» [11, с. 21]. Таке чергування, співіснування, переплетення перцептивних і концептуальних позицій автора й наратора, наратора й персонажа, автора й персонажа або й двох (кількох) персонажів відбувається за рахунок зміни наративної перспективи, або фокалізації.

Наративна перспектива (фокалізація) є предметом пропонованої статті. За об'єкт розгляду зумисне обрано оповідання В. Винниченка «Федько-Халамидник», яке на тематичному рівні оприявнює релятивність правди й брехні. Спробуємо довести, що на цю ідею «працює» і наративна стратегія оповідання, зокрема, різні типи фокалізації, задіяні В. Винниченком у межах третьоособового наративу. Методологічною основою розвідки є типологія наративних фігур Ж. Женетта, а також приклади її застосування (не до Винниченкових творів) П. Баррі, О. Ткачуком і М. Гірняк.

Зважаючи на відносну новизну й термінологічне розмаїття наратології (так, у статті «Точка зору», вона ж фокалізація, перспектива, погляд, О. Ткачук, крім визначення Ж. Женетта, пропонує вісім типологій наративу, що використовують зазначену категорію), маємо визначитись із теоретичними рамками. За Ж. Женеттом, **фокалізація** – «перспектива, з якої представляються наратовані ситуації й події; перцептивна чи концептуальна позиція, з якої вони передаються» [12, с. 147]. Оскільки мовець не обов'язково представляє власне бачення, фокалізацію варто відрізнити від «голосу» наратора: йдеться не про суб'єкта мовлення, а про суб'єкта думки, почуття й сприймання. Розрізняють такі **типи фокалізації**: 1) нульова – жодних систематичних концептуальних або перцептивних обмежень, «всезнаючий наратор»; 2) зовнішня – фокалізатор розміщується у дієгезисі, але поза будь-яким персонажем, відтак розповідь представляє лише слова і дії, але не думки й почуття героїв; 3) внутрішня – наявні концептуальні та/ або перцептивні обмеження, зумовлені баченням персонажа. У свою чергу внутрішня фокалізація може бути фіксованою (на одному персонажеві, якого називають фокалізатором), змінною (різні події подаються у різних перспективах), множинною (та сама подія або ситуація представлена через бачення різних персонажів).

В оповіданні В. Винниченка «Федько-халамидник» у межах третьоособового наративу задіяно всі три типи фокалізації. Для зручності аналізу розглянемо їх окремо.

Нульова фокалізація. «Не було того дня, щоб хто-небудь не жалівся на Федька: там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму «закадишному» другові; там перекинув діжку з дошовою водою, яку збирали з таким клопотом» [3, с. 237]. Нульова фокалізація, характерна для традиційного наративу, використовується в цьому оповіданні лише подекуди, як правило, у

фрагментах «стискання часу», переходу між домінуючим «інсценуванням». Таке розповідання «від автора» представляє суто подієвий рівень, однак, по-перше, забарвлений «знанням життя», узагальненим і безособовим досвідом дорослої людини («Але й тут Федько не як всі діти поводитьсь. Він не плаче, не проситься, не обіщає, що більше не буде» [3, с. 239]), а по-друге, позначений суто авторським (зовнішнім щодо художнього світу) знанням цілої історії, а відтак намаганням тримати читача в напрузі, створювати «горизонт сподівань» і дивувати неочікуваними поворотами сюжету («Але тут, буває, візьме й зробить несподіване. Коли вже хлопці далеко й не можуть йому нічого зробити, він раптом вертається й віддає зм'я» [3, с. 239], або: «А на другий, третій день Федько знов спокушає Толю. І спокушає якраз у такий момент, коли ні одному чоловікові в голову б того не могло прийти» [3, с. 242])). Крім наявного в цитованих уривках поєднання часових пластів (розповідається не про конкретний епізод, а про повторювані, зіставлені й відібрані автором), «прискорення» часу розповідання та хронологічної інверсії («А через три дні він лежав мертвий. Разів зо два він приходив до пам'яті, питав, чи били Толю, щось бурмотів і знов падав непритомний» [3, с. 254]), нульова фокалізація дозволяє суміщати й віддалені в просторовому відношенні ситуації («Ввечері Толя хворий, гарячий лежить у постелі, а Федька кладуть на стілець і луплять» [3, с. 243]) – таким чином «всезнаючий» наратор встановлює ті зв'язки між образами та подіями, які не були б помітними для персонажа, у «реальності» фабули. Отже, нульова фокалізація не лише забезпечує узагальнене (загальноприйняте або авторське) бачення подій, але й вибудовує сюжет.

Зовнішня фокалізація. «Федько перескочив, підбіг на край своєї крижини і вперся палицею в сусідню купу льоду. Крига зашаруділа й підсунулась до Толі» [3, с. 251]. Оскільки наративна перспектива знаходиться в художньому світі, розповідь представляє лише те, що міг би бачити спостерігач реальних подій – жодних маніпуляцій із часом, простором, жодного встановлення зв'язків. Цей погляд, однак, нікому не належить, відтак не має оцінного ставлення. Схильність Винниченка до мімезису (інсценування, розігрування) подій в епічному творі, або, за висловом М. Зерова, «кінематографізму», незаперечна. Можна було б очікувати від малої прози письменника того переважання зовнішньої фокалізації, яка прославила Е. Гемінгвея. Дійсно, В. Винниченко, за винятком ранніх

творів, часто не пояснює вчинків і психічного стану персонажів, дозволяючи судити про це читачеві на підставі суто зовнішніх виявів, як-от: «Федько іде змія однімати. Руки в кишені, картуз набакир, іде, не поспішає» [3, с. 238]. Однак у переважній більшості навіть міметично представлених епізодів В. Винниченко не може обійтися без суб'єктивного бачення персонажів, тобто використовує внутрішню фокалізацію.

Внутрішня фокалізація. «Сніг зробився жовтий і брудний, а лід на річці такий, як намочений сахар. Потім почали текти річечки по вулицях і стала парувати земля на сонечку» [3, с. 243]. На перший погляд, у цитованому уривку зовнішня фокалізація: немає думок чи почуттів, суто зовнішня «картинка», яку міг би бачити хтось у «реальності» художнього світу. Однак цей «хтось» має виразну мовну індивідуальність («намочений сахар», «річечки», «сонечко»), що зраджує бачення дитини, а не безособового «об'єктиву кінокамери». Отже, це внутрішня фокалізація, яка домінує в аналізованому оповіданні. Як правило, перцептивні обмеження (як-от спостереження Толею з вікна двох епізодів: спочатку зливи, потім поховальної процесії) В. Винниченко поєднує з концептуальними, причому це не обов'язково внутрішній монолог (думки або почуття), достатньо окремих емоційних, мовленнєвих або інших маркерів, що співвідносять перцепцію із суб'єктом (суб'єктами) сприйняття, тим самим нав'язуючи це бачення читачеві: «Приходить *тато* з роботи (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 240] – власне, тато він тільки для Федька; «Він тільки як крізь сон бачив, що *татуньо* чогось страшенно став лютий, такий лютий, що аж говорити не міг і тільки хапався то за горло, то за ремінь (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 240] – маркується не лише «власник» бачення, але і його емоційна прихильність до батька; «*Чистенький, чепуренький*, він зовсім не мав нахилу до Федькових забав. Але цей *халамидник* неодмінно спокушав його, і *бідненький* Толя приходив додому задрипаний, подраний, з розбитим носом (курсив мій. – А.Г.)» – таке ставлення може належати як матері Федька, так і матері Толі. В останньому уривку простежується й та «ігрова перспектива» варіативної реальності, яку спостерігає Т. Гундорова у романах В. Винниченка: оберненість розповіді («він зовсім не мав нахилу до Федькових забав») і художньої дійсності. Щоправда, про дійсний стан речей (ініціативу Толі брати участь у Федькових забавах) читач дізнається лише згодом. Іронія у третьоособовому наративі витворюється за рахунок подвійної

фокалізації: різноспрямовані бачення автора (читача) й персонажа, який виправдовується (якого виправдовують) шляхетною мотивацією: «Толя їм нічого все ж таки не сказав, бо він хлопчик *делікатний, вихований*. Федько, той, якби зачепили його тата, зразу б *грубості* почав говорити, а то й *битись* поліз би (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 245]. Наративна перспектива цитованого уривка (варто змовчати й не відповідати на образи) представляє опозицію не до реальності, а до іншого концептуального обмеження, згідно з яким потрібно захищати честь батька.

Найпростіший спосіб внутрішньої фокалізації – вияв думок і почуттів персонажа. Це може бути як ставлення до оточення, так і рефлексії героя: «Федькові досадно: дурні, хвіст короткий!» [3, с. 237]; «Коли батько прийшов і мати стала йому розказувати, Федькові в очах було зовсім жовто, і голова була страшно тяжка й гаряча; така була тяжка, що не можна було держати її на плечах і хотілось покласти чи на стіл, чи на землю, чи хоч у піч – аби покласти» [3, с. 254]. Іноді внутрішня фокалізація співвідносна не з одним, а з певною групою персонажів і граматично часто представлена використанням другої особи. «*Поставиши* ногу, *обкладеши* її піском – і *виймай* потихеньку. От і хатка (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 237]; «Ех, погано путо зроблено! Як добре зробити путо, нитка не дасть дуги. Ну та нічого – *розсотуй* далі (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 238]; «Але тікати й *не пробуй*, Федько усяку собаку випередить (курсив мій. – А.Г.)» [3, с. 238] – так передається світовідчуття цілої вуличної компанії, навіть цілої «дитячої культури» з її будівництвом хаток, запусканням змія, скарбом із «гвіздків, підков, залізячок», неписаними нормами поведінки, а також фантастичними уявленнями про себе як Солов'я-Розбійника або про мандри на крижинах: «От сісти б на одну з них і їхати на ній десь далеко-далеко» [3, с. 246].

Внутрішня фокалізація у роздумах Федькового батька (ще одне етичне питання: бити чи не бити) слугує майстерною психологічною мотивацією й одночасно «чудним» несподіваним поворотом від спокою до люті, адже є невисловленою – прихованою від Федька. У подальшому фрагменті також видно, як легко письменник «ковзає» від одного типу наративної перспективи до іншого і як попередній контекст «готує» читача до визначення фокалізації: «Батько мовчить і хмуро дивиться в вікно (Внутрішня, перцептивне обмеження, фокалізатором є син. – Прим. А.Г.). Надворі вечір (Внутрішня,

перцептивне обмеження, фокалізатор батько, це він дивиться у вікно. – Прим. А.Г.). З вікон хазяйського дому ледве чути вибиваються звуки ніжної музики (Внутрішня, фокалізація «колективна», адже хазяйським цей дім є для всієї родини і всі троє можуть чути музику. – Прим. А.Г.) ... Пожилці їм знесуть плату за квартири, мужики за землю грошей привезуть. Їх ніхто не вижене з квартири, хоч би Толя як обидив Федька (внутрішня, концептуальне обмеження, фокалізатором є батько, це його думки. – Прим. А.Г.)» [3, с. 241].

В оповіданні «Федько-халамидник» внутрішня фокалізація не фіксується на одному персонажі. Хоч мовлення належить третьоособовому наратору, «право бачення» надається Федькові, Толі, їхній вуличній компанії, батькові Федька, глядачам на річці, навіть запущеному в небо змієві, тобто внутрішня фокалізація змінна, подекуди множинна (подвійна). Досить часто простежується також поєднання-«ковзання» в межах одного епізоду нульової, зовнішньої та внутрішньої фокалізацій: «На четвертий день Федька ховали ... А Толя тихенько виглядав із вікна. Мама йому строго наказала не виходити до вуличних хлопців. А йому цікаво було подивитись, як будуть ховати Федька-халамидника» [3, с. 255].

Наративна перспектива зіставляє точки зору, унеможливаючи домінування однієї однозначної, «правильної» позиції. Відтак і зміст твору виводиться за межі аксіологічної модальності. Кожна зміна перспективи не лише створює враження стереоскопічного бачення, але й, подібно до оператора в кінематографі, то віддаляє (нульова фокалізація), то максимально наближає (внутрішня фокалізація) читача до героїв твору, утримуючи увагу за рахунок таких емоційних градацій. Цікавим прийомом є використання письменником подвійної фокалізації, яка, подібно до наративної перспективи, протиставляє дві точки зору і тим самим «працює» на очуднення, аж до іронічної оберненості.

Перспективи подальших досліджень оповідання «Федько-халамидник»: по-перше, цікавою є наративна структура твору, у якому окремі елементи повторюються із заміною персонажа, тобто йдеться не про антиципацію, а про наявність ідентифікації героїв (Толя уявляє, як Федько, злякавшись, не зможе перейти річку на крижинах, і ця ситуація справджується за участі Толі; йому спадає з голови шапка, коли батьки ведуть його від річки, а згодом Федькові падає з голови шапка, коли його ударив Толин батько тощо). По-друге, значна кількість повторів, а також наявність міфологічних

мотивів (ініціації, потойбіччя) дозволяє застосувати до оповідання також елементи теорії оповіді В. Проппа, зокрема опозицію «герой – хибний герой», адже Толя, фактично, невдало наслідує Федька. Розглянувши функціонування однієї наративної категорії в одному оповіданні, не можна претендувати на вичерпність, однак адекватність і продуктивність обраної методології не викликає сумніву.

Література:

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі; Пер. з англ. О. Погинайко; Наук. ред. Р.Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Брайко О.В. Поетика прози Володимира Винниченка 1900-1910-х рр.: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»/ О.В. Брайко. – Київ, 2002. – 16 с.
3. Винниченко В.К. Твори в двох томах: Том перший / В.К. Винниченко. – К.: Дніпро, 2000. – 584 с.
4. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Львів: Літопис, 2008. – 286 с.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 298 с.
6. Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір / Микола Зеров // Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. – С. 432-452.
7. Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози / Ігор Качуровський // Сучасність. – 1997. – № 1. – С. 148-152.
8. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
9. Смілянська В.Л. «Святим огненним словом...» Тарас Шевченко: поетика / В.Л. Смілянська. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.
10. Ткачук О. Наративна стратегія малої прози Михайла Яцківа / Олександр Ткачук // СІЧ. – 2003. – № 1. – С. 63-70.
11. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / Олександр Ткачук // СІЧ. – 2003. – № 11. – С. 17-24.
12. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. В наратології обговорення подій, мовомислення, де мають місце суб'єктивні оцінки й судження:
 - A. аналепсис
 - B. пролепсис
 - C. історія
 - D. дискурс
2. «Семен Комар слухається і кричить бабці на вухо, щоб ішла до куреня в холодочок, бо тут дуже сонце пече, а Семен постереже, щоб телята на баштан не залізли», – тут простежується:
 - A. цитований дискурс
 - B. транспонований дискурс
 - C. наратизований дискурс
 - D. дискурс наратора
3. Персонаж, який є суб'єктом бачення в оповіді:
 - A. персонаж
 - B. фокалізатор
 - C. протагоніст
 - D. наратор
4. Відстань між нарацією та історією, буває часова, моральна, світоглядна, культурна тощо:
 - A. наративна перспектива
 - B. наративна дистанція
 - C. наративна ідентичність
 - D. дієгезис
5. «– Ну? – знехотя, куняючи над новим французьким романом, озвався апостол Петро». Тут є:
 - A. цитований дискурс та дискурс атрибутивний
 - B. цитований дискурс та дієгезис
 - C. транспонований дискурс
 - D. лише цитований дискурс
6. НЕ є складовою ідентичності:
 - A. тотожність як статика особистісного «Я»
 - B. самість як нелінійно-динамічне конструювання «Я-образу» в оповіді
 - C. «Інший» як досвід інакшості
 - D. фокалізація як концептуальні чи перцептивні обмеження
7. «З'являючись сим разом тут, в оцім селі під горою Чабаницею, просили про дозвіл задержатися з тиждень. Сього їм відмовлено,

- скорочуючи побут наполовину» (О. Кобилянська). Який тут дискурс?
- A. персонажний цитований
 - B. персонажний транспонований
 - C. персонажний наратизований
 - D. дискурс наратора
8. Гомодієгетичний наратор:
- A. перебуває поза художнім світом
 - B. перебуває поза сюжетом
 - C. розповідає про події, що трапилися з ним самим
 - D. розповідає про події як сторонній свідок
9. «Семен Гедзь плете, на худобу поглядає та все на сонце зирк та зирк, – чи хутко стара прителіпається» (В. Винниченко). У цьому уривку:
- A. нульова фокалізація
 - B. зовнішня фокалізація
 - C. внутрішня фокалізація
 - D. часова наративна дистанція
10. Функція наратора, яка виявляється в грі з читачем, «оголенні техніки», демонструванні komponування оповіді, тому ця функція йде в парі з комунікативною:
- A. ідеологічна
 - B. режисерська
 - C. свідчення
 - D. наративна
11. Поетикальна категорія авторського відступу – як-от «Така її доля... О боже мій милий! За що ж ти карасш її, молоду?» – «мовою» наратології:
- A. транспонований дискурс
 - B. наратизований дискурс
 - C. дискурс наратора
 - D. цитований дискурс
12. Поетикальна категорія ліричного відступу – як-от плач Ярославни – «мовою» наратології:
- A. мімезис
 - B. дієгезис
 - C. дискурс наратора
 - D. персонажний дискурс

13. У новелі Є. Концевича «Чому вона мовчить?» за рахунок «призначення» фокалізатором малого Павлика автор створює наративну дистанцію:
- А. інтелектуальну
 - В. моральну
 - С. світоглядну
 - Д. часову
14. Оповідач, який є маскою автора, таким собі «поселеним» у художній світ вартим довіри спостерігачем, як-от образ кріпачки в «Інститутці» Марко Вовчок:
- А. екстрадієгетичний наратор
 - В. гомодієгетичний наратор
 - С. гетеродієгетичний наратор
 - Д. будь-який
15. «Вони бачать, як пан під'їжджає до баштану, як злазить із коня і, нахилившись до землі, щось розглядає» (В. Винниченко). У цьому уривку:
- А. нульова фокалізація
 - В. зовнішня фокалізація
 - С. внутрішня фокалізація
 - Д. часова наративна дистанція
16. Гетеродієгетичний наратор:
- А. перебуває поза художнім світом
 - В. розповідає про події, що трапилися з ним самим
 - С. розповідає про події як сторонній свідок
 - Д. є також фокалізатором

2.2. Наратологія: композиційні аспекти оповіді

«Обаполи цього часу»: анахронії у наративній композиції
«Слова о полку Ігоревім»¹⁸

Дослідження «Слова о плъку Игоревѣ, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова» (далі – «Слова...») – чи не найбільш розмаїтий і взаємозаперечний дискурс в історії української літератури. Через те, що оригінал не зберігся, а зацілілі копії

¹⁸ Першодрук: Горбань А. «Обаполи цього часу»: анахронії у наративній композиції «Слова о полку Ігоревім». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. II. С. 235–248.

(рукопис і першодрук) допустили / зумовили його спотворення, сам текст і його інтерпретації стали безпрецедентно «відкритими»: реконструкція слів і сенсу понад два століття є цікавою грою, яку ніхто не бажає припиняти. Наприклад, авторство «Слова...» ґрунтовно доведене Л. Махновцем, але захищені дисертації важать не більше, ніж романи, бо анонімність «Слова...» надто приваблива. «Слово...» зачаровує, однак і в освітянській практиці, і в наукових студіях його композиційно вишукану оповідь часто підмінюють наративом літопису, «виправляючи» хронологію, розглядаючи навіть не сюжет, а лише «історичну основу» – фабулу, яку оцінюють як каральну, у вимірі повчального прикладу.

Непроминальними лишаються тези М. Грушевського щодо художньої доцільності архітекτονіки «Слова...»: «Скомпоновано се настільки зручно, що обидва елементи – мистецький опис Ігоревої війни і політичний відклик до сучасного громадянства: до князів і дружини всієї Русі – спілітаються в одній ідейній цілості. Малюнок походу, завдяки отсій манері коротких настроєвих образків, непомітно переходить в політичний памфлет, для котрого Ігорева катастрофа являється приводом для того, щоб представити всю погибельність «княжого неспособія»...» [2]. Деяким ученим архітектоніка «Слова...» «здавалась хаотичною, калейдоскопічною, – відзначає Л. Махновець. – Насправді ж ми маємо у «Слові» чітку тричленну композицію – вступ, сама розповідь і закінчення – «слава». Але розповідь «Слова» не тече в хронологічній послідовності, плавно й повільно. Вона розвивається у складних просторових і часових стрибках, об'єднаних провідними асоціаціями та ідеями, що зводили колосальний матеріал, розкиданий у просторі й часі, в один фокус, до одної думки, до одної найголовнішої ідеї – до заклику єднатися» [7, 6-7].

М. Грушевський – один із дослідників «Слова...» (в цьому ряду також І. Франко), для яких «всі ті неясності, непослідовності, відбігання від теми і вставки сторонніх епізодів» [2] потребували спеціального пояснення, наприклад, припущення про двох (чи й більше) авторів. «В кожному разі, се цікаво, що свої жалі на княжу «крамолу» він [автор] уважав за краще вилити словами покійника Бояна, а не від себе, правдоподібно, стараючись бути якнайменше одіозним, не викликати роздраження в хвили, коли треба було навпаки – викликати почуття солідарності» [2]. М. Грушевський розглядає окремі анахронії у «Слові...» як феномен естетичний,

наприклад: «Опись бою перебивається, може, – щоб ослабити її напруження, сумною ремінісценцією давніших усобиць. (Можливо – се уривок-парафраза з Боянових пісень)» [2].

«У автора, який так прозоро скомпонував «плач Ярославни», можемо вважати цю скомплікованість композиції за навмисну, – переконує Д. Чижевський. – Кілька дослідників висловлювало думку, що неясність композиції постала через невміння переписувачів, що переплутали окремі речення або сторінки старішого рукопису. Але переставлення при аналізі виявляються непотрібними. Напр., затемнення сонця, що відбулося вже під час походу, в «Слові» поставлене перед походом. Це може бути зв'язане з традицією героїчного епосу, в якому похмурий тон часто бринить з самого початку («Іліяда», «Нібелюнг»); до того цей зловісний знак не зупинив князя від виправи, що підкреслює його рішучість та сміливість» [10, 184].

Анахроніями Ж. Женетт називає «різні форми невідповідності між порядком історії і порядком оповіді» [4, 315]. Замість понять «ретроспекція» та «антиципація», які «викликають уявлення про певні суб'єктивні явища» [4, 315] Ж. Женетт пропонує більш нейтральні терміни на позначення подієвих відступів: аналепсис (повернення оповіді до події, яка передує поточному часу історії) і пролепсис (забігання наперед, натяк на майбутню подію).

У пропонованій статті ми розглянемо художньо вмотивовані анахронії у «Слові о полку Ігоревім» як частину історії (як history, так і story). Мета цієї студії – з'ясувати роль аналепсисів і пролепсисів у наративній структурі «Слова о полку Ігоревім». Ми побачимо, як застосований автором Боянів спосіб «звивати» оповідь «обаполи цього часу» вибудовує значення. Поряд із наратологією (Ж. Женетт) застосуємо деконструкцію (Ж. Дерріда) – у доповнення до наявних інтерпретацій і всупереч усталеним стереотипам рецепції «Слова...». Крім того, розглянемо деконструкцію, яку здійснює автор, підважуючи офіційний дискурс «каяли» Ігоря.

Нехтування наративними аспектами «Слова...» приводить до ігнорування його літературності або навіть намагання її «виправити». Так, у визначенні датування пам'ятки дослідники не розмежовують часу нарації (автор) та часу історії (персонаж). «Писано його мабуть по повороті Ігоря з полону не пізніше 1187 р., бо тоді вмер Ярослав Осмомисл Галицький (за якого тут згадується як живого), але і не раніше 1187 р., коли син Ігоря Володимир повернувся з полону» [11],

– ці міркування Д. Чижевського є і в Л. Махновця [7, 6], вони тиражовані як доконаний факт. Але князя Ярослава Осмомисла у «Слові...» згадано «як живого» не в мовленні наратора, а в «золотому слові» Святослава –змодельованого автором персонажа, який перебуває в художньому часі, тож «теперішнє» його дискурсу не є часом нарації, не може датувати написання.

Натомість Боян у «Слові...» згадується в авторському мовленні (обрамленні), дискурс Бояна – цитований із почутого («рече», «рек»), – що не завадило стереотипній рецепції вважати Бояна не сучасником наратора, а поетом покійним або й легендарним. Дійсно, деякі згадані ним князі належать минулому: Ярослав, Мстислав, Роман Святославич, – але йдеться про «първыхъ времѣнь усобицѣ» [10, 96] – попередніх, не Боянових часів. До речі, із такого династичного «розгону» до самих усобиць цей аналепис нас уже не приведе, бо замість них вміщено підмінений скриптором фрагмент зачину – алегоричне пояснення образу соколів і лебедів як пальців і струн.

Інший приклад нехтування наративними аспектами: «виправлений» порядок викладу. Йдеться про епізод затемнення Сонця, який, на переконання Д. Чижевського, не було жодної потреби переставляти, але на пострадянському просторі досі читаємо і вивчаємо «Слово...» зі спотвореною композицією. Чи змінилася «сума» (сенс) від такого переставляння «доданків»? У реконструкції оригінального тексту (першодрук і рукопис) відчувається порожнеча між зачином «повісті» (власне сюжету) «...на зѣмлю Половѣцькую / за зѣмлю Рѹськую» [10, 98] і наступним текстом: «Тогда Игорьъ възрѣ на свѣтлое солнце...» [10, 98]. Незручна пауза є наслідком цензури: на цьому місці мав би бути, зважаючи на обіцяне наратором «оть старѣго Владѣмера до нынѣшняго Игоря» [10, 98], – аналепис про Володимира Мономаха.

Але сучасні вчені, щоб «залатати» це місце, взяли й вирізали «підходящий» шматок із подальшого тексту («О Бояне, соловію...» [10, 98]). Відновивши хронологію (фабулу), вони порушили мотивацію (сюжет): не тільки перед затемненням Сонця, а й перед наміром-пропозицією князя Ігоря – «А всядемъ, братіе, на свой бръзый ко́мони / да позрѣмъ сінего Дону» [10, 100] – опинилися, по-перше, відповідь-згода брата Всеволода «Сѣдлаи, брате, свой бръзый ко́мони, / а мой ти готѣви, / осѣдлани у Кѹрьска, напѣреди» [10, 98] (поставлена до слів Ігоря, вона має вигляд головної), а по-

друге, опис воїнів. В оригінальному, не сфальшованому порядку викладу уславлення курян подається *після* затемнення Сонця – коли вже знаємо, що ці славні хлопці поляжуть, але все ще напружено чекаємо на остаточно невідворотну гамартію (Ігор «ступить у золоте стремено»). Із такої композиції видно, що «Слово...» – не про похід Ігоря, а про полк – отой, якого «не воскресити». Затемнення Сонця – реальна подія, але виконує художню функцію як пролепис, що «підсвічує» мотивацію: уже знаючи, *що* станеться, мусимо збагнути, *чому* князь Ігор вирушив у похід, *чому* його вибір – між «потятим бути» чи «полоненим бути»?

Архієпископ Ю. Ісиченко пише: «У долі династії Ольговичів затемнення взагалі відіграло особливу роль. Як виявив А. М. Робінсон, протягом ста років перед Ігоревим походом було 12 сонячних затемнень, і вони співпадали з роками смерті 13 чернігівських князів. І князь Ігор, і автор «Слова» надавали цьому провіденційного сенсу» [5]. До речі, затемнення Сонця було і 1187 р., перед смертю Ярослава Осмомисла, причому літопис підкреслює, що знамення «чинні» для тих земель, де їх видно. Отже, Ігор знає, що це попередження для Ольговичів, що його полк поляже – весь! – але «ступає в золоте стремено».

Авторський дискурс обґрунтовує це дуже лаконічно, в поетичному наслідуванні художнього коду Бояна: «Кóмони ржѹтъ за Сулою – / звенѣтъ сла́ва въ Кыѣвѣ; / трѹбы трѹбаѹтъ въ НѡвѣГѣрадѣ – / стоѹтъ стѣзи въ Путивлѣ» [10, 98]. У «перекладі» буденною мовою десь так: половці за Сулою нетерпляче готуються до відповіді на переможну акцію Києва, відтак Новгород-Сіверський мусить скликати військо, і в Путивлі полки готові.

Наративний підхід ґрунтується на тому, що оповідь впливає на значення. Це спонукає насамперед поцікавитися, кому належить у поемі дискурс «каяли» (ганьби-дорікання). «Тѹ нѣмци и венѣдици, / ту грѣци и морѡва / поюѹтъ сла́ву Святѣславлю, / каюѹтъ кня́зя Йгоря, / йже погрузѣ́ жи́ръ во днѣ́ Каѣлы...» [10, 112], – так, великого князя Святослава хвалять, «удільного» князя Ігоря – «каюѹтъ», але це робить не наратор – він передовіряє мовлення іншим. Тож, по-перше, можливо, що сам він має інакше бачення тих подій, по-друге, тут ідеться про європейців, які черпали таке ставлення до руських князів із офіційних джерел, не маючи доступу до «живих» місцевих свідчень, і по-третє, у дискурсивній частині, «переораній»

численними анахроніями, наратор якщо не спростовує, то виразно підважує (деконструює) цю «офіційну» версію.

Один із зацілілих у тексті символічних натяків – між першою і другою битвою Ігоря: «Дрѣмлетъ въ полѣ Ольгово хорѣброе гнѣздѣ. / Далѣче залетѣло! / Нѣ было онѣ обидѣ порѣждено / ни соколу, / ни крѣчету, / ни тебѣ, чрѣныи вѣронѣ, / погѣний половчине!» [10, 102]. Половці у цьому пролепсисі названі лише як третьорядна загроза. Якщо зважити на те, що сокіл у «Слові...» (і загалом у нашому давньому письменстві), є конвенціональним позначенням саме киеворуської княжої династії (у геральдиці – тризуб), а кречет – теж порода сокола (слабшого і «зальотного»), то не викликає сумніву, що наратор очікує кривди для Олегових нащадків насамперед не від половців, а від «своїх». Придивімося також до дискурсу бояр: «Ужѣ соколѣма крѣйльца припѣшали погѣныхъ саблями, / а самаю опуѣташа въ путѣны желѣзны» [10, 112]. Орудний відмінок – «погѣныхъ саблями» – засвідчує, що половецькі шаблі стали тільки знаряддям дії (чужими руками добре жар загібати) – для когось іншого, кому було вигідно позбутися князів-соколів на «поганській» території, за яку руський князь не відповідальний. До речі, у часи уособиць це був зручний і досить поширений спосіб усувати «конкурентів», не забруднивши руки братньою кров'ю, – досить згадати про убитого половцями з намови київського князя «красного Романа Святославича», Олегового брата. А весною 1187 р. у спільному (підневільному) поході на половців «розболівся Володимир Глібович недугою тяжкою, од якої він і скончався» [6]. Літопис запевняє, ніби князь Переяславський сам «випросився у Святослава і в Рюрика їздити попереду» [6]. Уже взимку Рюрик і Святослав так само «повели» на половецьку землю князя Чернігівського Ярослава Всеволодовича, але він не «повівся» далі Дніпра [6].

Погляньмо на дискурс, що передує у «Слові...» «новині» про втинання крил Ігорю і Всеволоду, – віщий сон Святослава. Композиційно він якраз після цитованої вище «каяли» Ігоря устами іноземців. Аналепсис у символічній формі вказує, навпаки, на «каялу» великого князя Святослава: «чрѣпахуть мѣ сѣнее вино съ трудомъ смѣшено, / сѣпахуть мѣ тѣщими тѣлы погѣныхъ тѣлковинѣ / великыи жѣнѣчугѣ на лѣно / и нѣговахуть мѣ» [10, 112]. Вино у «Слові...» (і не тільки) символізує пролиту кров (пор. «тѣ кровѣваго вина недѣста; / тѣ пѣръ докончѣша хрѣбрии рѣсичи: / свѣты попойша / а самѣ полегѣша...» [10, 108]). Це криваве вино «сине», а кров солона

– як «синє» море, «мертва вода». Перлини замість стріл у порожніх «тулах» – душі полеглих (пор. про Ізяслава: «Едінь же изронї жемчіюжну дѹшу изъ хрѣбра тѣла» [10, 120]).

Отже, кагана Святослава символічно напувають кров'ю мертвих воїв і ніжать перлами їхніх душ, це його сон, і трикратне «мені – мені – мене» вказує на причетність. Але можна припустити, що Святослава «напувають» і «ніжать» не Ольговичі, а ті, кому було вигідно «припѣшати» їм крильця, тим самим «підрізавши» і владу Києва. Ні сон, ані мовлення персонажів «Слова...» не є документальними – це «режисура» автора. Незвичний для віщого сну аналепис виконує функцію аристотелівського «впізнання»: у сюжеті ми спостерігали за подіями, а завдяки дискурсу й анахроніям – починаємо розуміти їх сенс.

Крім кагана Святослава, який доводився Ігореві двоюрідним братом, фактичну владу мав також Рюрик, який із братом належав до іншого «гнізда» – Мономаховичів. Чи не вони у віщому сні напувають Святослава синім вином смерті і ніжать перлами загиблих душ? У «золотому слові» – «Тѣ, буи Рѹриче, и Давѣде! / Не вѣю ли злачѣныє шѣломы по крѹви плѣваша?» [10, 116] – питання риторичне, і, як бачиться, зазначена кров – не лише половецька.

Щоразу, коли в Києві змінювався володар, половці приходили, щоб укласти новий «мир». Із 1181 р. до 1194 р. Святослав Всеволодович (із роду Ольговичів) княжив у Києві уп'яте (це не рекорд: його молодший конкурент Рюрик Ростиславич між 1180 і 2010 роками займав Київ дев'ять разів). Святослав здобув титул великого князя за правом старшого, але не без підтримки половців, а утримав владу так надовго лише уклавши з Рюриком угоду: віддавши Київську землю, собі лишив тільки Київ. Така «децентралізація» зробила «посаду» великого князя майже формальною: без військової підтримки Рюрика він обійтися не міг, а той сподівався більшої влади, на шляху якої стояло «Ольгове гніздо». У «Слові...» ця угода Святослава згадується як помилка, причому в дискурсі наратора після «золотого слова», тобто як висновок: «Тогó старѣго Владѣмѣра / нельзѣ бѣ пригвоздѣти кѣ гѹрамъ кѣевскимъ; / сего бо нынѣ стѣша стѣзи Рѹриковы, / а дрѹзїи – Давѣдовы, / нѣ рѹзно ся їмѣ хѣботы пѣшутѣ, кѹпіѣ поїютѣ!» [10, 122]. Мій переклад: *«Того старого Володимира [Мономаха] не можна було прицвяхувати до гір київських, цього ж [Святослава] нині стали стяги Рюрикові, а інші – Давидові, але нарізно їм навзаєм*

хоботи пасують, списи співають». Метонімія «стяги» легко прочитується як полки, військо, а рухомі «хоботи» над фіксованими полотнищами військових стягів – це метонімія керунку тих полків у різних напрямках, і так само неузгоджено з іншими кинутий спис «співає», посягаючи на чужу територію, тобто припиняючи мир оголошенням війни.

Полк Ігоря мусив загинути, бо перед тим, обравши не мир, а війну із половцями, неодноразово захоплюючи людей і добро на їхніх землях, Рюрик із Святославом (інших Ольговичів з ними не було) тим самим спонукали половців до відплати. Святослав у квітні 1185 р., одразу після великоднього грабунку половецьких веж, «пішов у Вятичі [до города] Корачева за своїми ділами» [6]. Рюрик сидів собі в Овручі, Давид – у Смоленську. Ольговичі опинилися мимоволі втягненими в не ними розпочату, але для них актуальну війну зі «сватами». Хибно прочитаним у реконструкції тексту «Слова...» видається докір кагана Святослава братові Ярославу, князю Чернігівському: «Нъ рекбѣте: «Мужаймѣся самі – / прѣднюю славу самі похитимъ / а заднею ся самі подѣлимъ!»» [10, 114, 116]. Виходячи з літописного тексту (писаного на основі «Слова...»), тут не «мужаймося», а *«мужа маючи»* – йдеться про мир із половцями. Весною 1185 р. «Ярослав [Всеволодович] чернігівський не пішов був із братом із Святославом, бо він мовив так: «Я послав до них мужа свого Олѣстина Олѣксича і не могу на свого мужа поїхати»» [6].

У «плачі» Ярославни є цікавий аналепсис: «Ты пробѣль еси каменныя горы / сквозѣ зѣмлю Половецкую. / Ты лелѣяль еси на себѣ Святославлѣ насѣды до плѣку Кобыкова. / Възлелѣи, господіне, мою ладу къ мнѣ...» [10, 124], – княгиня вимагає від Дніпра врівноважити його сприяння Святославу, тобто непрямо дорікає за той його похід за пороги Дніпра, який і «відчинив ворота» на Русь. Якщо вдуматися, Ігор не мав вибору битися чи ні – він лише міг обирати: на своїй землі чи на половецькій. І ось воно – трагічне у своїй безвиході, але гідне рішення: «Лѹче жъ бы потѣту быти, нѣже полонѣну бѣти» [10, 100]. Наратор мотивує такий вибір князя виразом «жалість йому знамення заступила». Але у якому химерно-науковому світі слово «жалість», в сучасній українській мові загальновживане, можна перекладати як «жадобу»? Літопис після поразки Ігоря приписує Святославу сльози і слова: «Хай як мені жаль було на Ігоря, але нині більше я жалію за Ігорем» [6]. Отож, жалість, яка Ігорю «знамення заступила», – це і його жаль (якби чекав на

половців, пустошили б землю), і його повинність васала, тобто Святославів «*жаль на Ігоря*» (за те, що той із князем Ярославом Чернігівським не приєдналися до походу).

Л.Махновець слушно зауважує, що «перекласти «Слово» – це означає не тільки творчо відновити його засобами іншої мови, але й ствердити своє розуміння пам'ятки в усіх аспектах» [8]. Відмінність альтернативної реконструкції цього фрагменту від офіційної – перший рядок («сма́га князю́ ўмь похити») та ще вкінці «або» замість «а любо». Але важливо змінити також фальшований ще від першодруку синтаксис: «Спа́ла князю́ ўмь похоти – / и жа́лость е́му знаме́ние засту́пи / иску́сити До́ну вели́каго. / «Хощу́ бо, – рече́, – / ко́піе прило́мити ко́нець по́ля Полове́цкаго; / сь ва́ми, ру́сици, / хощу́ главу́ свою́ прило́жити, / а любо́ испіти ше́ломо́м До́ну!» [10, 100]. Крім перекладу жалості як жадоби, цілковитим абсурдом видається таке інтонаційне членування – виходить «хочу накласти головою». На мою думку, ці рядки варто синтаксично поділити інакше, що значно випрозорює розуміння:

*Смага князю розум вкрала,
і жалість йому знамення заступила.
«Скуштувати Дону великого хочу-бо, – рече. –
Списа приломити край поля Половецького
з вами, русичі, хочу.
Головою своєю накласти
альбо [або] напитися шоломом Дону».*

Як у цій безвиході Ольговичів, полишених сам на сам із загрозою, каган Святослав не мав влади над двома Ростиславичами, готовими до набігів, але не зацікавлених в обороні, так нарізно їм «співали списи» і в пізнішій ситуації, важливій для автора «Слова...» – князя Володимира, у долі якого знаходимо дивну схожість із тим, що свого часу пережив Ігор. Друга частина віщого сну Святослава – пролепсис. Офіційна реконструкція тексту: «Всю́ но́щь сь ве́чера бу́сови в́рани вьзгра́ху / у Плѣсньска на болони, / бѣша де́бри киса́ни и несо́шася къ си́нему мо́рю» [10, 112]. Моя версія «темного місця»: «бѣша де бѣ крьса́ню», тобто відкритий простір оболоні постає як епічне «чисте поле» – поле битви, «кресання». У першодруку «дебрь Кисаню» бачиться результатом хибного привнесення «р» із титли в попереднє слово.

Пліснеськ (тепер поблизу с. Підгірці Львівської області, від Галича відстань по прямій близько 112 км) у Русі був великим

градом, у часи Ігоря уже не стільки торгівельним центром, як оборонним укріпленням. 1188 року князь Володимир Галицький, не втримавши влади, щойно здобутої після смерті Ярослава Осмомисла, хотів повернути отчий стіл із допомогою угорського короля, але Бела III посадив у Галичі свого сина, а Володимир Ярославич з родиною лишився в заручниках. Князь Роман зібрався на Галич із сином Рюрика, однак, як пише літопис, «вперед послав воїв до [города] Пліснеська, щоб вони спершу напали на Пліснеськ. Але вони, [городяни], заперлися, а угри й галичани заскочили їх, [воїв Романових], коло Пліснеська, – тих захопили, а другі втекли» [6]. Можна припустити, що автор «Слова...» пролеписом зі сну київського князя натякає на «кресання» за Галич. Для Святослава як персонажа «Слова...» ця подія належить прийдешньому (віщі сні передбачають майбутнє). Але для автора – це вже минуле. Імовірно, саме «гостюючи» у Бели, Володимир Галицький і писав своє «Слово...» – не 1187 р. , а 1188 р. Ось вони, «ворони біля Пліснеська на оболоні» в буквальній літописній паралелі: до Галича 1188 р. пішли «Святослав із синами своїми, а Рюрик із братами своїми. Та коли вони були всі разом і рядилися про волость Галицьку, то Святослав давав Галич Рюрикові, а собі хотів усієї Руської землі навколо Києва. Але Рюрик сього не вподобав – лишитися отчини своєї, не хотів поділитися Галичем. І так, не урядившись, вернулися вони до себе» [6]. Давній град Пліснеськ був межею оборони, тож князі не могли його оминати, але вони лише «възгряху» – зібралися, пошуміли, та й по всьому. Володимир же, утікаючи з полону (як і князь Ігор), повернув собі Галич, прогнавши угрів 1189 р. – із допомогою Казимира.

Останній не сфальшований текст «Слова...» (перед симулякром виразно християнського й простецького «славословія») – рядки, які наголошують причини безсилля кагана Святослава. Офіційна реконструкція тексту: «Рѣкъ Боянъ и хѣды на Святѣславля, / пѣснѣтворецъ старѣго вѣмени – / Ярославля, Ольгова, коганя: / «Хѣтъ и тѣжко тѣ головѣ крѣмѣ плечѣю – / злѣ тѣ тѣлу крѣмѣ головѣ...» [10, 130]. У перекладах ігноруються «на», «ті», а також той факт, що Олег каганом (великим князем) так і не став. Моя версія:

*Рекъ Боянъ и худы
на Святъславля пѣснѣтворця
старого вѣмени Ярославля,*

Ольгова коганя хоти:

«Тяжко ти головы кромѢ плечю,
зло ти тѢлу кромѢ головы».

«Худи» (пор. сучасне «гудити» – неславити), а не «ходи» (ймовірні хибні припущення видавців: «у» графічно позначалося як «оу»); інверсована фраза «жадання Олегового князювання». Повний переклад-інтерпретація: *«Висловлював Боян і огуди / на Святославового співця / старих часів Ярославових, / жаданого кагана Олега: / «Тяжко твоїй голові окремо від пліч, / зле твоєму тілу без голови»»*. Критика дуже обережна: наратор «прикривається» дискурсом Бояна, а Боян гудить ніби й не великого князя Святослава, а його співця (і це показує Бояна як сучасника Ігорового походу). Згадане «безголів'я» було наслідком політичного компромісу 1181 р.: «голова без пліч» – образ влади кагана суто над Києвом, відтятої від Київських земель, внаслідок чого Русь стала «тілом без голови». З іншого боку (а в образах «Слова...» внутрішня форма завжди «подвійна», багатша, ніж однозначне алегоричне тлумачення), – тут прочитується і Боянове застереження піснетворцю: якщо оспівувати історичне право Олега бути каганом (а ця «обида» вимагає вказувати на його кривдників) – можна позбутися голови.

Ще від назви «Слова...» крізь численні аналепсиси проступає історія Ігорового діда – князя Олега. Зупинимось лише на менш прозорих згадках. Офіційна реконструкція тексту: «*О́, далече зайдé со́коль, птíць бѣ́я, – кѣ́ мѡ́рю! / А́ І́горева хрѡ́браго плѣ́ку не крѣ́сити! / За нѣ́мь клѣ́кну Кѡ́рна и Жлѣ́я, / поскѡ́чи по Рѹ́ско́й землѣ́, / смѡ́гу лю́демь мѣ́чючи вѣ́ плѡ́мянѢ́ рѡ́зѢ́*» [10, 110]. Моя версія тексту-перекладу-інтерпретації: *«За ним [загиблим полком Ігоря] кликнула карна [означення] і Желянь [назва річки, відома з літопису Руського, тепер русло на території Києва], скочив по Руській землі вогонь-смага, роздемичучи [роздроблюючи] в розі полум'я»*. Хибно прочитане «пѣ» (поскочи) – це «нѣ» у слові «Жѣлянь»; «А Ігорового славного полку не воскресити» – як і Желянь (загиблих на ній), і вона карна (підлегла княжій волі); підмет для присудка «скочи» – смага (інверсія).

Можна стверджувати, що перед «мичучи» в оригіналі було «де», бо Катерининська копія містить слово «людем», але у першодруку воно відсутнє (його вилучили не випадково: очевидно, замість «лю» там був якийсь інший склад, який збивав видавців із

пантелику). На мою думку, «людем мичучи» в Катерининській копії написали на місці оригінального «роздемичучи». «Етимологічний словник української мови» (1982-2012) подає слово «демикати» [3, II, 30] як «рвати», а «роздемикати» як «розбити, роздробити» (посилання на «Малорусько-німецький словар» Є.Желехівського й С.Недільського, 1886), «подемикати» – як «поламати, потрошити» (посилання на «Знадоби до пізнання угорсько-руських говорів» І.Верхратського, 1899). Усі значення на сьогодні діалектного слова сходяться на тотальному знищенні-розпорошенні (від лат. *demicare* «подрібнювати»), що значно краще «вписується» у логіку цитованої фрази, аніж «мичучи» (від «микати»), до речі, ненав'язливо так підмінене у перекладі на «мечучи» (від «метати») – бо ж якось не до речі смикати полум'я в розі й «микати» вогнем Руську землю.

Загиблі біля Києва на річці Желянь (1093 р.), які «кличуть» за полеглим полком Ігоря, – ось ще одні, давніші «ворота» половцям, відчинені внуками Ярослава Мудрого, і вже з цього часу скочила по Руській землі смага. Серед значень «смаги» В.Перетц називає і лихоманку – «жар через перевтому» [9], але насамперед «смага» – це «сухість, пал: „на губах смага падеть и тѣло все загорится, и в лицѣ огонь явится», Дуб. Сб. XVI в.; Срезн. III, 442, або – вогонь, полум'я: „грѣшники въ аду въ смагѣ висять да въ смолѣ кипятъ», Тіх., 68» [9]. Це слово образно «промовляє» не тільки про «пекло на землі», а й про відсутність води і палке жадання (вода символізує життєву силу, володіння річками – політичну владу). «Смага» – і спалення, і «гарячка» завоювань.

Слова «карна», «карати», «кара» в українській мові були як за часів давніх, так і досі; загальноновживане «кара» означає лихо як відповідь на певний переступ, причому кари людина зазнає (очікує) від Іншого – світської влади або вищого закону. «Карним» називають усе, що підпорядковане суспільним інститутам права. Якщо повернутися до «Слова...», карний – той, кого можна покарати, тобто підлеглий, підвладний (пор. д-перс. *kāra* – військо, народ [3, III, 21], лит. *kārias* – «військо», *kāras* – війна [3, III, 20]); у бінарній опозиції парою для «карного» видається «буйний» – який не підкоряється (обставинам, закону, звичаям), не улягає владі Іншого, не знає міри, свавільний у своїх вчинках (у «Слові...» – відчайдушний буй-тур Всеволод і «буйний» войовничий Роман).

Деякі дослідники «Слова» пов'язували «темне місце» «Карна і Жля» із плачем, голосінням чи їх персоніфікаціями, аж до вигаданих

«міфічних» персоналій. «Карна» – це знайомий нам відносний прикметник (якісний – «карий») із дещо забутою внутрішньою формою. Загибель на річці Желяні воїв, котрі, як і полк Ігоря, полягли через обов'язок перед князем, – є «карною». Чернігів Олегові повернули тільки під тиском половців, а Києва він так і не отримав, – і це порушення права, скоєне чинною владою і не виправлене, стає ніби зразком для майбутніх «беззаконій». Великий князь Всеволод (син Ярослава Мудрого, батько Володимира Мономаха, дядько і запеклий ворог Ігоревого діда Олега) помер 1093 р. Оповідь у літописі Руському про битву на ріці Желянь – другу в цьому році, у якій знову перемогли половці, – трагічна, але дуже еліптична: «...і було мертвих більше, ніж коло Треполя [...], а половці вернулися до Торчського» [7.]. Князь Святополк повернувся до столиці «з двома» (в оригіналі літопису «самъ третѣи») – але двох інших не названо, суть угоди не з'ясовано. Ні в попередньому літописному оповіданні про перемогу половців біля Треполя, ні тут жодним словом не згадано про Олега, але наступного року, як тільки «учинив Святополк [Ізяславич] мир із половцями і взяв собі за жону дочку Тугоркана, князя половецького» [6], «прийшов Олег [Святославич] з половцями із Тмутороканя і підійшов до Чернігова» [6]. Літописець зауважує: «Се уже втретє навів Олег поганих на Руську землю» [6], тим самим прозраджуючи стосунок Олегових полків і до Треполя, і до Желяні.

Образи річок (і загалом стихія води) тісно пов'язані у «Слові» із правом і володінням, причому не лише як кордони, об'єкт-символ князівської влади, але також – відповідно до язичницького світобачення – як суб'єкт вищої справедливості: саме річки «вирішують», кого пустити до влади, а кого – ні, чи жити князеві взагалі. Наприклад, на противагу сприянню Донця в епізоді втечі Ігоря з полону («стрєжаше его гоголемъ на водѣ, чаицами на струяхъ, чрънядьми на ветрѣхъ» [10, 128]) – а князь вертається не просто на Русь, а «къ отню злату столу»! – тут згадується інша ріка – Стугна, яка «уношу князю Ростиславу затвори днѣ при темнѣ березѣ» [10, 128]. Альтернативний переклад: «юнакові князеві Ростиславу зачинила Дніпра темні береги». За рахунок аналепсису доля цих князів надається до зіставлення. Те, що Ігор тепер «вплив», а Ростислав тоді (1093 р. біля Треполя) потонув, із погляду язичника можна вважати відновленням порушеної справедливості – волею стихії, яка безпечно проводить Ігоря додому, до владного

центру. Усі річки-дороги ведуть до Дніпра – якщо тільки котрась, «пожрьши чужи ручьи», цей шлях не «затвори». Виявляється, згаданий тут Ростислав – син Всеволода Ярославича і брат Володимира Мономаха, тих самих, які усунули князя Олега від влади, тобто «пожерли чуже», а в іншому аналепсисі «Слова...» чекають за це відплати: коли Олег «ступаеъ въ златъ стремянь въ градъ ТьмутороканѢ, – / той же звонъ слыша давныи великыи Ярославль сынъ Всеволодь, / а Владимиръ по вся утра уши закладаше въ Черниговъ» [10, 106]. Без приміток Л. Махновця годі здогадатися, що Мономах закладає й «уші» міської брами.

Щодо іншої заявленої деконструкції (яку здійснює автор «Слова...») – освітні й наукові студії вбачають її у трансформації традиційної поетики, однак, за браком текстів для порівняння – киеворуського лицарського епосу, який творився для князівсько-дружинної касти воїнів не християнами-книжниками, а «внуками Велеса», – ніхто не береться визначити, у чому ця видозміна полягає, тобто як на практиці відмежувати новаторство автора від традиції Бояна.

Коментатори «Слова...» (не наважуюся заявляти, що всі, але принаймні читані мною) одностайні в тому, що автор, «протиставляючи свою манеру Бояновій, розглядає його як попередника» [5], – тобто йдеться водночас про заперечення і наслідування. Зазначена теза ґрунтується на початкових словах обрамлення: «Начати же ся тѣи пѣсни по быліинамъ сегѣ вѣмени, / а не по замышлѣнію Бояню» [10, 96] (переклад Л. Махновця: «Початися ж оцій пісні по билицях часу нашого, а не за вимислом Бояна» [10, 97]). Як і в багатьох інших перекладах «Слова...», які доречніше називати переспівами, слова тут підлаштовуються під «горизонт очікування»: «цей» час (Ігорів, у термінах наратології – час історії) стає «нашим» (авторсько-читацьким – часом нарації), «билини» – «билицями» (знайоме слово «небилиці» слугує підставою для центрації), відтак Боянове «замышленіє» (попри наявність і в сучасній мові як «замислити», так і «замислено», із цілком певним значенням префікса) – перетворюється на «вимисел». Не в реконструкції тексту, а саме в перекладі-трактуванні з'являється звично-непомітне як для радянської, так і для цілої позитивістської епохи протиставлення дійсності та вигадки. Звідси (із нібито «нашого» часу) постало також упередження, ніби Боян як легендарна особа стосовно автора «Слова...» перебуває в минулому – якщо не

язичницької доби (бо ж «Велесів онук»), то принаймні старшої літературної генерації.

На моє переконання, в цитованому уривку Володимир Галицький постулює не бунт проти літературної традиції, а лише наративну композицію «Слова...»: він збирається почати «старими словеси» із «билин цього часу», тобто з історії (в наративному сенсі, story). Уже було згадано, що контури «повісті» (не слави, для якої на першому місці – дискурс, а саме повісті, котра цінує подієвість) автор окреслив «отъ старѣго Владѣмера до нѣнѣшняго Їгоря» [10, 98], от тільки розповідь про Мономаха комусь дуже не сподобалася, тож про її зміст можемо тільки гадати. Але продовжується повість цілком «по замишленію», тобто як дискурс, а «билин цього часу» доповнюються численними «обаполами» – аналепсисами і пролепсисами.

Уже з пояснення Боянового стилю в обрамленні виразно проступає сутність «замишлення» саме як способу оповіді, де перевага надається дискурсу (мово-мисленню), причому таке осмислення-обговорення оперте на події відступи-анахронії. Слова «растѣ́кашется мѣ́слию по дрѣ́ву, / сѣ́рмы вѣ́лкомъ по землі, / шѣ́зымъ орло́мъ подѣ́ обла́кы» [10, 96] легко зрозуміти, згадавши, що образ Світового дерева як міфічна впорядкована структура світу представляє не тільки касти традиційної спільноти (про Кия / Перуна, Щека / Велеса й Хорива / Хорса див. [1]), а й часову модель: майбутнє, минуле й «серединне» теперішнє. У тексті «Слова...» Бояновий стиль описується ще раз: «ска́ча ... по мѣ́слену дрѣ́ву, / летѣ́а умо́мъ подѣ́ обла́кы, / свивѣ́а сла́вы оба́полы сегѣ́ вѣ́мени» [10, 98]. Якщо мовою наратології – йдеться про домінування дискурсу та численні анахронії (особливості орнаментального стилю).

Приблизно 9-10% поеми, за моїми підрахунками, складає цензурований / підмінений текст, фальсифікат скриптора (середньовічних часів творення списку чи XVIII ст. – сказати важко, але від оригінального авторського стилю відділити можна, загалом ця тема заслуговує окремої студії). Решта 90% зацілілого тексту «Слова...» – переплетення-чергування історії та дискурсу в таких пропорціях: 45% тексту – дискурс, із якого 25% – персонажний (мовлення героїв), 1% – цитування суджень Бояна та 19% – коментарі й міркування автора (у термінах Ж. Женетта це обрамлення пунктирне, тобто не лише на початку і вкінці, а й наскрізно в оповіді); інші 45% – історія (у наративному сенсі), у

межах якої анахронії складають 32% (з них 25% – аналепсиси, 7% – пролепсиси), тоді як сюжет, включно з епілогом, – лише близько 13 %. Якщо порівняти ці події частини «Слова...» у плані історичного часу, а не текстуального обсягу, то неспівмірність ще більш разюча. Яскраво демонструє градаційний зв'язок часів аналепсис, задіяний посеред другої битви: «БЫли вЪчи Трояни, / минула лѢта Яросла́вля; / были плѣци О́лгови, / О́льга Святѣсла́вличя...» [10, 106]. Очікувана загибель славного полку – як би буйно не бився Всеволод, цього не змінити – пов'язується із «обидою» Олега, чиї полки постають ніби копозиційним пуантом, стоншеним «вістрям» часу (менша тривалість і порушена справедливість) – на тлі «ідеальних» державницьких років Ярослава Мудрого та «золотих» віків Трояна (від заснування Києва легендарними трьома братами – трактування Щурата). Отож, без вникання в позасюжетний вимір «Слова...» (77% проти 13% історії Ігоря) читач отримує замість могутнього крилатого дерева – телеграфний стовп.

Висновки. По-перше, ми переглянули тезу, ніби автор «Слова...» бунтує проти літературної традиції Бояна. Навпаки, Володимир Галицький наслідує його оповідну манеру, декларуючи в зачині лише іншу послідовність викладу. Почавши «по билинах цього часу» (з «повісті», а не зі «слави»), він, як і Боян, продовжує цю історію «замишленієм» (дискурсом), розгортаючи «обаполи цього часу» численні згадки попередніх і наступних уسوبіць. «Билини цього часу» – сюжет, включно з епілогом, – складають лише 13 % тексту. Домінуючі дискурс та анахронії виконують функцію аристотелівського «впізнавання».

По-друге, уточнено часові відношення. Прикінцева апеляція Бояна до Святославового співця засвідчує, що Боян був сучасником автора, а не легендарним поетом. Загальноприйняте датування пам'ятки 1187 р. (коли помер Ярослав Галицький) не враховує наративних аспектів: до Осмомисла «як до живого» звертається не наратор, а персонаж Святослав (і сам перебуваючи в часі історії). Згаданий у «віщому» сні Пліснеськ, з'ясований як пролепсис, дозволяє віднести час написання «Слова...» до 1188 р, коли князь Володимир Галицький був заручником у Белли III, а Святослав і Рюрик так і не змогли дійти згоди, аби звільнити Галич. Екзистенційна подібність ситуацій Ігоря й Володимира могла бути однією зі спонук до вибору сюжету. Описана в «Слові...» історія була

близькою для Володимира Галицького не тільки через родинні зв'язки, а й через схожість переживань: як колись Олег Святославич, він, старший син, зазнав вигнання і був позбавлений законного спадку, як Ігор – потрапив у полон і в неславу за те, що ніби «відчинив ворота» на свою землю.

По-третє, простежено, як автор «Слова...» піддає деконструкції дискурс «каяли» (звинувачення) Ігоря. Задіяні наратором анахронії засвідчують, що «ворота» на Русь уже були відчинені. Насамперед ідеться про переступ законних прав Ігорового діда Олега. Вперше у студиях «Слова...» симулякр «Карна і Жля» розглядається як історична алюзія карної Желяні – ріки, де 1093 р. підлегли княжій волі русичі масово гинули (після такої ж кровопролитної битви біля Стугни). Однак, як і в ситуації Ігоря, половці були тільки знаряддям князівських усобиць. Аналепсисом із плачу Ярославни її брат Володимир мотивує смерть Ігорового полку попереднім походом Святослава на половецькі землі. Таким же звинуваченням постає аналепсис символічного сну, у якому Святослава напувають кров'ю мертвих і ніжать перлами їхніх душ. Автор натякає на Рюрика й Давида, зацікавлених у падінні Олегового династичного «гнізда». Наслідки децентралізації – «тіло без голови» й «голова без тіла». Каган Святослав, «прицвяхований до Київських гір», уже не спроможний забезпечити захист не тільки цілої Русі, а й власного роду.

Перспективними для подальших досліджень є питання фальшування наративної композиції, проскрибованого оригінального тексту та проблема інтерпретації як симулякру.

Література:

1. Горбань А. Імперський наратив «Велесової книги»: симулякр історії / Анфіса Горбань // Житомирські літературознавчі студії. Випуск 7. Матеріали конференції «Поліфонія української літератури» з нагоди ювілею В. Т. Чайковської / за ред. П. В. Білоуса. – Житомир : ЖДУ, 2013. – С. 201-214.
2. Грушевський М. Творчість XII-XIII вв. «Слово о полку Ігоревім» [Електронний ресурс] / Михайло Грушевський. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/>
3. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол. О. С. Мельничук (голов. ред) та ін. – К.: Наук. думка, 1983 – . – (Словники України).
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1-2 / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

5. Ісіченко І. Тема 12. «Слово о полку Ігоревім» [Електронний ресурс] / Ігор Ісіченко. – Режим доступу : <http://www.bishop.kharkov.ua/kursi-lekcij/istoria-istoria-ukraienskoie-literaturi-h-xvi-st/12-slovo-o-polku-igorevim>
6. Літопис руський [Електронний ресурс] / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. – К. : Дніпро, 1989. – 591 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/>
7. Махновець Л. У віках безсмертне / Леонід Махновець // Слово о плъку Игоревѣ та його поетичні переклади і переспіви / підгот. Леонід Махновець. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 5-35.
8. Мишанич О. Довкола «Слова». Нова ревізія автентичності видатної пам'ятки [Електронний ресурс] / Олекса Мишанич. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/>
9. Перетц В. Слово о полку Ігоревім пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. Вступ. Текст. Коментар [Електронний ресурс] / В. Перетц. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/>
10. Слово о плъку Игоревѣ, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега (Ритмічний переклад) // Слово о плъку Игоревѣ та його поетичні переклади і переспіви / підгот. Леонід Махновець. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 96-131.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Нью-Йорк : УВАН, 1956. – 511 с.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. До вчених-нараторів НЕ належить:
 - A. Франц Штанцель
 - B. Жерар Женетт
 - C. Цветан Тодоров
 - D. Нортроп Фрай
2. «Як об дошку, так наша Явдоха об воду, і не порина, а як рибонька поверх води, так і лежить, і збовтається зв'язаними руками та ногами, вихиля черевом і попереком і приговорює: «Купочки-купусі, купочки-купоньки!»», – тут бачимо:
 - A. мімезис і персонажний дискурс
 - B. дієгезис і дискурс наратора
 - C. дієгезис і персонажний дискурс
 - D. мімезис і дієгезис
3. «Сьогодні – середа. А щосереді стара старчиха лазить одвідувати свого онука. От і відвідає», – тут простежується:
 - A. аналепис
 - B. пролепис

- C. мімезис
 - D. обрамлення
4. Почування-роздум-коментар, мовомислення наратора чи персонажа в наратології називається:
- A. дієгезис
 - B. мімезис
 - C. дискурс
 - D. ліричний відступ
5. «Смутна і невесела ходила по своїй хаті, проводивши когось від себе і зачинивши двері, конотопська відьма Явдоха Зубиха...», – у цьому уривку є:
- A. аналепсис
 - B. пролепсис
 - C. персонажний дискурс
 - D. дискурс наратора
6. Первинна нарація:
- A. те саме, що основна
 - B. те саме, що вставлена
 - C. та, що містить вторинну
 - D. із подіями, що за часом передують вторинній
7. «Андріян уже в перший рік їхнього подружжя власноручно змайстрував високу горіхову колиску з вигадливими бильцями, на манір тих, які бачив у Німеччині, стояла вона на осонні й чекала променя, якому так і не судилося впасти в неї», – тут простежується:
- A. аналепсис
 - B. пролепсис
 - C. аналепсис і пролепсис
 - D. хронікальний виклад
8. Натяк на майбутні події, здебільшого у символічному вияві, як-от затемнення сонця у «Слові о полку...»:
- A. дискурс
 - B. аналепсис
 - C. дієгезис
 - D. пролепсис
9. Обрамлення НЕ буває:
- A. симетричним
 - B. несиметричним
 - C. транспонованим

- D. пунктирним
10. Обрамлення у «Слові о полку Ігоревім» – це:
- A. дискурс наратора
 - B. анахронії «обаполи цього часу»
 - C. дискурс наратора і хронотоп його оповіді
 - D. «Золоте слово» Святослава
11. «Довго вона після нього ходила по хаті та щось думала; вже б то їй і сісти хочеться, так не зможе притулитись... так-то щиро її повчили!» (Г. Квітка-Основ'янеко), – у цьому уривку послідовно простежуються:
- A. історія і дискурс наратора
 - B. історія, персонажний дискурс, історія і дискурс наратора
 - C. історія, персонажний дискурс та історія
 - D. лише історія
12. Рамкова структура оповіді зі вставною нарацією, як-от в оповіданні О. Стороженка «Розумний бреше, щоб правди добути», поєднує:
- A. обрамлення й основну історію
 - B. дві історії, з яких основною є вторинна нарація
 - C. дві історії, з яких основною є первинна нарація
 - D. основну історію з анахроніями
13. Відступ оповіді у минуле, що увиразнює подію первинної нарації (як паралель чи контраст) або ж заповнює раніше пропущений фрагмент:
- A. аналепсис
 - B. пролепсис
 - C. мімезис
 - D. антиципація
14. Представлення історії опосередковано – через розповідь наратора, яка передбачає мотивацію подій і «стискання» часу:
- A. мімезис
 - B. дієгезис
 - C. нарація
 - D. дискурс

Розділ 3. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: СТРУКТУРНІ ПІДХОДИ

Василь Будний пише: «Одна з найвідоміших типологій належить Меєру Г. Абрамсу. У своїй книжці “Дзеркало і лампа: Романтична теорія і критична традиція” [7] він поставив літературу в центр трикутника, у трьох зовнішніх точках якого розташовані “світ”, “митець” та “публіка”, і відповідно упорядкував різноманітні критичні теорії, а саме: 1) міметичні теорії, які зв’язують літературу зі світом, розглядаючи її як дзеркало природи; 2) експресивна теорія, що пов’язує твір з митцем, вважаючи літературу радше вираженням душевного світу творчої особистості; 3) дидактична теорія, яка пов’язує твір з публікою і розглядає літературу як джерело знань, ідей, моральних цінностей; 4) формалістична теорія, що зосереджується на самому творі, вивчаючи “поетичність” літератури»¹⁹. Зрозуміло, що відтоді змінилося і розуміння експресивності (у біографічному й психоаналітичному методі воно не тотожне), і розуміння «публіки» (якщо в ХІХ ст. читач розглядався суто як об’єкт впливу, то у ХХ ст. рецептивна естетика розглядає його як активного співтворця – хоча витоки такого підходу можна знайти ще в теорії О. Потебні). Довгий шлях пройшли у ХХ ст. й «формалістичні» теорії – від російських формалістів з їх розмежуванням фабули й сюжету до структуралізму та постструктуралізму. На думку Р. Барта, в еволюції літературних теорій ідея генезису змінилася ідеєю знаку, а та, у свою чергу, поступилася невловимому «сліду».

«Усі без винятку літературознавчі концепції автора і тексту в ХХ ст., – пише М. Зубрицька, – так чи інак зосереджували свою увагу на читачеві, як завершальній ланці літературної комунікації, що схематично зветься до простої, аж надто очевидної, як на перший погляд, формули “література=автор+текст+читач”. Теорія літератури

¹⁹ Будний В. Типологія літературно-критичної інтерпретації: проблематизація понять і підходів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. Львів, 2004. С. 154.

почергово змінювала фокус досліджень на якійсь одній частині цієї формули або на їх комбінаціях»²⁰.

3.1. Структуралізм

Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника)²¹

Суть методу – поглибити значення, простежити «роботу» тексту як взаємодію різних кодів. Спосіб: поділити текст на лексії – одиниці для читання; поглибити значення за рахунок асоціацій і конотацій (за Р. Бартом [1]); можливе також використання кодів (тут – за У. Еко); змодельовати структуру за рахунок сітки бінарних опозицій, простеживши повторення і порушення; окреслити «вихідні точки значення», які виявляються у певних варіаціях.

Структура – це модель, яку визначає системний характер не елементів, а зв'язків. Тобто, по-перше, вона є своєрідним «інваріантом», ніби фонема для звуків, по-друге, вона не існує об'єктивно, а залежить від суб'єктивно обраних критеріїв, це ніби план будівлі, який, словами Ю. Лотмана, «не замурований у стіну», але показує реальні зв'язки (як одна із кількох можливих моделей, причому жодна не буває вичерпною). Бінарна опозиція – найменша одиниця такої структури. Тут варто усвідомити новаторство структуралізму як функціонального підходу, що приймає як аксіому: значення не є властивістю елементів, але – їх відношенням, тобто результатом розрізнення, «напругою» між двома «полюсами» бінарної опозиції, н-д, неможливо уявити «добро», не усвідомивши, що ж таке «зло». Бінарні опозиції – це такі моделі значень-розрізень, які дозволяють декодувати художній текст, однак не варто шукати їх у самому творі – краще спробуйте підібрати до його образів чи мотивів «спільний знаменник» – «чоловіче / жіноче», «минуле / майбутнє», «свій / чужий» – бо структура (код) проявляється через повторення і через порушення. Навіть граматичні

²⁰ Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. – Львів, 2004. – С. 122.

²¹ Першодрук: Горбань А. Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника). *Літературознавчі студії* / за ред. П.В. Білоуса. Вип. 5. Житомир, 2011. С. 28-40.

категорії (як-от теперішній / минулий час у строфах поезії «Садок вишневий коло хати») можуть набувати значення – саме на підставі розрізнення. За відсутності повторів і порушень означування тексту втрачає «орієнтири», уможливаючи відмінні (і взаємозаперечні) інтерпретації.

Асоціації (зв'язки образів у свідомості, за подібністю або контрастом) і конотації (вторинні, необов'язкові, мінливі семи у значенні образу) – читацькі, не авторські – дозволяють за рахунок повільного читання поглибити підтекст.

Отже, значення постає із розрізнення, бінарна опозиція – із актуалізованих зв'язків, а вони – із контексту, однак таким «контекстом» може бути сам читач, зіставляючи наявне / відсутнє у тексті зі звичною літературною формою (ціквий також «мінус-прийом» – коли відсутнє набуває значення, н-д, естетичне сприймання «білих» віршів можливе лише на тлі попередньої традиції римованої поезії).

Бінарна опозиція, у якій один елемент виконує функцію центру, тобто трактується як взірцевий, позитивний, а другий елемент постає маргінальним (другорядним, негативним), – це вже центрація, що є ознакою мислення стереотипами, н-д імперський дискурс протиставляє метрополію і колонію як культурну першість – і відсталість, патріархальний дискурс вважає чоловіка сильним, логічним, культурним, а жінку – слабкою, ірраціональною, «природною». Метод деконструкції (детальніше – див підручник), запроваджений Ж. Дерріда, полягає насамперед у децентрації – не в тому, щоб перевернути центрацію «з голови на ноги», а в тому, щоб заперечити саме існування центру: кожен елемент бінарної опозиції не є ані «кращим», ані «гіршим» – він є іншим, і саме ця інакшість дозволяє нам визначити себе. Ідентичність пізнається через зіставлення: «Я» – «Інший». Метод деконструкції активно використовують для руйнування стереотипів і сучасний літературознавчий психоаналіз, і тематична критика, як-от постколоніальні та феміністичні студії. Але й художній текст може деконструювати офіційні стереотипи (згадаймо самовикриття імперського «ми» у Шевченковому «Кавказі», деконструкцію гендерних ролей у драматургії Лесі Українки).

Структурно-семіотичну інтерпретацію за Р. Бартом детально розглядає П. Білоус. А ми зупинимось на функціонуванні художніх кодів, за У. Еко, викладених ним у праці «Відсутня структура».

...критика тієї чи іншої системи аналізу тексту у формі докорів за те, що вона не замінює безпосереднього естетичного враження від твору мистецтва, заснована на непорозумінні. Наука в принципі не може замінити практичної діяльності й не покликана її замінювати. Вона її аналізує [9, с. 119].

Юрій Лотман

«Багата українська література, але він один може стояти в ній поруч зі Стефаником» [4, с. 684], – пише І. Дзюба про Григора Тютюнника. Його твори репрезентують не лише «антитоталітарне наповнення» (І. Захарчук [6]) шістдесятництва й «український психотип» (Н. Зборовська [7]), але й загальніше – художню довершеність.

В оповіданнях Григора Тютюнника «є якась щемлива незакінченість, неясність людських доль, що створює враження стихійного плину життя натомість літературної змодельованості» [4, с. 690]. Цитована оцінка характеризує не тільки твори, а й позицію дослідника із виразною центрацією на життєподібності (справжнє, «необроблене», зміст) та зневагою до «літературної змодельованості» (вигадане, штучне, форма). У пострадянському літературознавстві спроби прикласти до української класики нову методологію (структуралізм, постструктуралізм, деконструктивізм тощо) все ще сприймаються як наруга над літературою, бо ж аналіз «вбиває» і розчленовує «живі» образи твору. Свого часу структураліст Р. Барт іронізував стосовно такого «алхімічного» поєднання позитивізму й містичної таємниці творчості: «...є, з одного боку, матеріали – історичні, біографічні, традиційні (вони ж джерела); а з іншого боку (оскільки очевидно, що між матеріалами й твором лежить прірва), є щось невиразальне, що називають гучними й загадковими словами: творчий порив, таїнство душі, синтез, коротше, Життя; цей другий бік твору належить поважати й добросовісно згадувати, але торкатися до нього заборонено...» [1, с. 226]. Завдання пропонованої статті – простежити функціонування кодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», аби довести, що цей текст має бездоганну з функціонального погляду структуру, яка відкрита, тобто передбачає різні способи структурування, відтак «літературна змодельованість» аж ніяк не суперечить «щемливій незакінченості», більше того, саме така

структура уможлиблює співтворчість і зумовлює варіативність рецепції.

Код – «система знаків (символів), за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається (запам'ятовується). Код служить для забезпечення комунікації, тому мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу» [2, с. 146]. Код «є системою норм, правил й обмежень, з погляду яких повідомлення має значення» [10, с. 54]. У літературознавстві побутує також поняття «літературний код», що не надто відрізняється від категорії поезики: його «можна трактувати як колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [3, с. 398]. У практичному розгляді тексту схожі рівні використовує Ю. Лотман [9], однак має на увазі насамперед «мову» літературної епохи, вирізняючи «чуже» слово й акцентуючи на прагматичному аспекті як обов'язковій умові реалізації твору. Д. Фоккема поділяє коди на мовний, літературний, жанровий, код історичного періоду чи навіть літературної групи, авторський ідіолект (неважко помітити, що тут поєднано дві пари парадигм: мова – література, жанр – стиль). Класичною вважається класифікація Р. Барта, який у праці «S/Z» виокремлює такі коди: проайретичний («відповідальний» за подієвість), герменевтичний (загадка), семічний (конотації), символічний (підтекст), культурний (референційний). Українське літературознавство не надто переймається «смертю автора», відтак код частіше мислиться як парадигматична система знаків (мова), застосована в синтагматичній системі знаків (текст), аніж як певний «критерій» розуміння – одні з можливих елементів і зв'язків у структурі тексту, активізовані читацьким сприйняттям. Іншими словами, хоча код теоретично й визначають як «набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата» [3, с. 398], практично читачеві відмовляють у можливості бути таким адресатом, адже коди подаються як частина методу – того, що має робити з текстом дослідник, але не того, що присутнє як «робота» тексту в будь-якому читанні. Цікаво простежити сам процес означування, ті коди та їх можливі зв'язки, які пропонує текст. Крім елементів інтерпретації за

Р. Бартом, методологічною основою статті є концепції У. Еко [5] та Ю. Лотмана [8, 9]²².

Для зручності аналізу окремого тексту зупинимось на таких кодах: **референційний** – співвіднесеність із об'єктом зображення; з одного боку, установка на життєподібність, з іншого – ілюзія реальності: навіть коли йдеться про фантастичні події та персонажів або карколомні метафори, художній світ має сприйматися як дійсний; **комунікативний** (можна вважати різновидом референційного стосовно знаків, які не мають сталої референції) – контекст комунікативної ситуації, який впливає на розуміння; комунікативні ситуації моделюються, зокрема, за рахунок наративної стратегії; **культурний** код (можна вважати різновидом референційного) – контекст культури, закріплений в умовностях, очікуваннях і загальноприйнятих нормах; охоплює як стереотипи, так і звичаї; помітний лише з погляду іншої культури, увиразнює відмінності національні, релігійні, соціальні, а також часові; **символічний** – співвіднесеність із можливим прихованим значенням, особливо якщо референційний код «не спрацьовує» внаслідок неоднозначності чи небуковальності повідомлення; символічний код активізує підтекст і базується на цілісних світоглядних системах (напр, біблія, міфологія, знакові системи, закріплені літературною практикою); символічні коди можуть співіснувати; **герменевтичний** код – натяки-очікування щодо способу розуміння художнього тексту, тобто гра-співтворчість автора з читачем; нагадує символічний код, але ніби поділений на віддалені у тексті загадку й розгадку; його різновидом можна вважати літературний: на відміну від культурного («як буває» в житті), літературний код – це очікування, які залежать від іншого, «фікційного» досвіду – «як буває» в казках / романах / трагедіях / детективах, «як буває» в зав'язці / кульмінації / розв'язці, «як буває»

²² Структурно-семіотичний метод, застосований у статті, не розглядає “змодельованість” як авторський задум: йдеться лише про те, як текст “працює”, а не про те, наскільки усвідомлено автор і читач послуговуються кодами. Якщо порівнювати код із мовою, а текст – із мовленням, можна провести таку аналогію: ми вчимося говорити, переймаючи досвід інших, значно раніше, ніж вчимо у школі правила граматики. Тому не варто перейматися, чи були Гр. Тютюнник або його “пересічний” читач знайомі з працями структуралістів і постструктуралістів, адже останні лише пояснюють, а не вигадують коди.

в постмодерних / реалістичних / романтичних / сентиментальних творах тощо.

Найважливішим для художнього тексту є, на мій погляд, **герменевтичний код**, саме він за рахунок постійно відновлюваного відчуття неповноти, коли прочитане ще не дає змоги уявити «картинку» або історію повністю, змушує читати далі й отримувати задоволення від розгадки – як заповнення цієї неповноти. Наприклад, один із епізодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном» починається так: «Вони до нас на посиденьки ходили. Карпо і Марфа. Щовечора» [13, с. 26]. «Вони» – двоє, «до нас» – ще двоє (Софія і Михайло), разом має бути четверо, тому читача збиває з пантелику наступне речення: «І гомонимо, бувало, *втрьох* або співаємо потихеньку (курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 26]. Тут «вмикається» герменевтичний код, адже невідомо, по-перше, хто четвертий і, по-друге, що він (вона?) робить, поки троє співають. Розгадка першого запитання подається в наступній фразі: «Тато баритоном, а я другим йому помагаю, а Марфа першу веде» [13, с. 26]. Однак розгадка другого – відтягується: «Голосок у неї тоді такий був, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий. А Карпа хоч викинь» [13, с. 26]. То що ж він робить? «Сидить, у стелю дивиться. Або у вуса дме, то в один, то в другий, – розпушує. То я йому – галушок миску гарячих (він їсти страх любив), ложку в руки – їж, Карпе! І тьопас, як за себе кидає» [13, с. 26]. Нарешті читач може скласти «шматки» докупи й уявити заявлені посиденьки. Завдяки умовчанням і ретардації цитовані речення є не просто повідомленням, а художнім текстом, що викликає, утримує та задовольняє цікавість.

В аналізованій новелі герменевтичний код «спрацьовує», починаючи із незрозумілої назви – «Три зозулі з поклоном». Подекуди загадка й розгадка розташовані близько (як у цитованому вище фрагменті), але переважно відстань більша: звідки Михайло присилає листи-трикутники? чи полишив він родину з власної волі, чи з примусу, чи з обов'язку? чого і хто повіз його в Ромни, коли Софія бачила чоловіка востаннє? чи мав і він почуття до Марфи, як вона до нього? Марфа прожила з Карпом «два годочки» до описуваних подій чи взагалі? Деякі питання озвучуються наратором: після «непрозорого» фрагменту він ніби розмотує клубок оповіді, смикаючи «нитку» герменевтичного коду: «Мамо, – питаю після того, як розказано куці студентські новини (сесію здав, костюм ось

купив), – а чого тітка Марфа Яркова на мене так дивиться? Мама довго мовчить, потім зітхає і каже: – Вона любила твого тата. А ти на нього схожий...» [13, с. 25]; «І ви на неї не сердилися?» [13, с. 26]. В окремих випадках загадка з'являється на межі кодів – як варіативність підтексту за браком контексту-підтвердження. Наприклад, чорна хустка Марфи: з погляду референційного – хустка для роботи, з погляду культурного – свідчення жалоби, для символічного коду – невдале (осоружне, важке) заміжжя.

Виокремлюючи дві основні функції текстів: «адекватну передачу значень і народження нових смислів» [8, с. 431], Ю. Лотман відзначає для першої максимальний збіг кодів мовця і слухача, тоді як для другої функції основною структурною ознакою тексту називає його внутрішню неоднорідність: «Текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови – для його утворення потрібно принаймні дві мови» [8, с. 432]. Отже, для тексту, що є генератором нових смислів, неоднозначність – норма, а її підставою є поєднання різних «мов», тобто кодів: «Ми можемо стикатися зі суцільним закодованим подвійним кодом, причому у різній читацькій перспективі виявляється то одна, то інша організація, чи з поєднанням загальної закодованості деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» [8, с. 433]. Як бачимо, у першому випадку (**подвійний код**) коди суперечать один одному (або – або), але не в тексті, а в читацькому сприйнятті, що ніби змінює «фокус» бачення: поверхня речей (референційний код) або прихована сутність (символічний код), очікування розгортання подій як буває в житті (культурний код) або як буває у літературі (герменевтичний код), комунікативна ситуація «моя» (діалог, «я – ти») або «чужа» (III особа, сторонній свідок). У другому випадку (**домінуючий код**) «локальні підробки» є своєрідними порушеннями, винятками, що підтверджують правило: «При цьому деяке фонове кодування, несвідоме і, звичайно, непомітне, уводиться до сфери структурної свідомості і набуває усвідомленої значущості» [8, с. 433].

Перше знайомство читача з Марфою акцентує на її заміжжі: «На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова» [13, с. 25], тому дивно, що вона «стоїть без хустки, сива, пишноволоса» [13, с. 25], адже непокрита голова прочитується як ознака дівочтва (культурний

код). Ця деталь могла б залишитися поза будь-яким підтекстовим прочитанням, однак значення створюється на підставі розрізнення (наразі це бінарна опозиція статусу й вигляду). Для іншого реципієнта могли б «спрацювати» хата й ганок, утворивши іншу бінарну опозицію (головного й другорядного, центру й межі). Подібні семантичні зв'язки є довільними (залежними від читача) лише до певної міри. За Ю. Лотманом, структура художнього тексту оприявнюється за рахунок повторів і порушень. І для цитованого фрагменту чинниками усвідомлення коду є 1) його **порушення**: від патріархального погляду на жінку як власність (Карпова хата, його ж і Марфа) – до заперечення культурного коду (сива, але без хустки) та 2) **повторення**: далі у тексті читач двічі знайде те ж протиставлення хустки й волосся, гендерного статусу й власної суті: «сяє жовтими кучерями з-під чорної хустки» [13, с. 25], «золотого Марфиного волосся, що вибілося з-під чорної хустки» [13, с. 26] – і навіть якщо вперше ця деталь не привернула уваги, то повторення-варіації спонукають повернутися й переглянути значення попередніх фрагментів.

У будь-якому художньому тексті можна простежити взаємозаперечні основні коди – символічний і референційний, перший із яких зорієнтований на пошуки прихованого змісту, підтексту (адже у творі все має бути «не просто так»), а другий створює ілюзію художнього світу як реального, справжнього – «натомість літературної змодельованості», як сказав би І. Дзюба. Ця установка на життєподібність («поверхню речей») для «наївного» читача є достатньою і часто унеможливорює підтекстове («глибше») прочитання. Втім, іноді «перемикання» кодів є неunikним. Так, в епізоді посиденьок бінарна опозиція «співати – їсти» набуває виразного символічного звучання («високе – низьке», «духовне – тілесне»), оскільки буквальне прочитання стає неможливим: у перспективі культурного коду важко уявити в реальному житті вибіркове пригощання (годують лише одного із гостей – Карпа, тоді як із Марфою розмовляють і співають). Протиставлення персонажів підсилюється також комунікативним кодом: «*Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне (курсив мій. – А.Г.)*» [13, с. 27]. У випадку подвійного коду «перемикання» з одного на інший залежить від практики означування художнього тексту, тоді як у другому випадку (домінуючий код і «локальні підробки») зміна провокується текстом,

оскільки критерій певного коду порушується, і домінуюче «як буває» стає помітним за рахунок часткового «як не буває».

За відсутності повторів і порушень означування тексту втрачає «орієнтири», уможливлючи відмінні (і взаємозаперечні) інтерпретації. Наприклад, поза контекстом фраза Михайла «Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я глянув на себе і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли» [13, с. 27] могла б оприятити відмінні підтексти *дзеркала*: самолюбства, пізнання себе, потойбіччя або майбутнього нещастя (розбите); різний сенс *невпізнання*: зміна вигляду, оберненість буття (до і після) або провіщення багатства, неоднакову інтерпретацію *сивини*: як здобутої мудрості або як бажання надолужити втрачену молодість («сивина в голову...»). Але цей уривок відсилає читача 1) до схожого початку новели – *сивини* Марфи та *впізнання* нею у нараторі його батька, 2) до відмінного: епізодів, коли Михайло «якось і не старів» і мав на кого дивитися / не дивитися (*не на себе*). Отже, значення постає із розрізнення, бінарна опозиція – із актуалізованих зв'язків, а вони – із контексту, однак таким «контекстом» може бути сам читач.

Детальна інтерпретація цілого тексту (як це робить Р. Барт) вийшла б далеко за обсяг статті, однак структурування можна простежити на рівні окремого мотиву. Цікавим видається **мотив погляду** (хто на кого дивиться / не дивиться) у сюжеті новели «Три зозулі з поклоном», оскільки погляд, крім референційного й символічного, має ще й виразне культурне та комунікативне значення. Функціонування різних кодів, які наповнюють погляд відмінним сенсом, проявляється в дублюванні або оберненості підтекстів. Для зручності аналізу пронумеруємо вибрані епізоди в сюжетній послідовності:

1) »І перше, що *бачу*, – хата Карпа Яркового. А перед нею – рівними рядочками на жовтому піску молоденькі сосни. На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова і *веде мене очима*. (...) а чого тітка Марфа Яркова на мене *так дивиться*? (...) Вона любила твого тата. А ти на нього схожий... (тут і далі курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 25].

Оповідач бачить Марфу, але це бачення не має комунікативного навантаження, на відміну від погляду Марфи. Герменевтичний код: чому чужа й старша жінка «так» дивиться на хлопця? Розгадка: почуття адресовані не синові, а батькові – впізнання.

2) »...Марфа підхоплювалася йому назустріч і питалася тихо, *зазираючи знизу в його очі*:

– Дядечку Левку, а од Мишка є письомце?
– Нема, – одказував Левко, *блукаючи очима* поверх золотого Марфиного волосся, що вибилося з-під чорної хустки.

– Не брешить, дядечку. Є...

– Ну – є! Є... так не тобі, а Софії.

– Дядечку Левку! Дайте, я його хоч у руках подержу...

– Нельзя. Чужі письма нікому давати не можна. Заборонено.

– Я тільки в руках подержу, дядечку, і оддам.

Сині Марфині очі *запливають слізьми і сяють угору на дядька Левка* – ще синіші.

Левко *озирається довкола*, немічно зітхає худими грудьми і манить Марфу пальцем за пошту. Там він дістає із суми трикутник і простягає Марфі...» [13, с. 26].

«Сама бачила й чула. Я бо теж за нею слідком з роботи тікала. Отуди ярком, ярком – і до пошти. Дивлюсь, а вона вже на поріжку сидить, жеде...» [13, с. 26].

Марфа дивиться в очі поштаря. Комунікативний код: благання-спонукання. Референційний: погляд знизу, бо Левко високий, а Марфа мала, однак символічний: підпорядкування (Левко має владу: дати чи не дати листа).

Левко не дивиться в очі. Комунікативний: відмова-уникання. Символічний: брехня.

Марфа слізно дивиться вгору на Левка. Комунікативний код: благання-спонукання, після чого підпорядкування обернене: «слабка» жінка досягає бажаного, всупереч трикратному нельзя – не можна – заборонено, а Левко втрачає владу, попередня акцентована конотація «високий» змінюється на «немічно зітхає». Для розуміння комунікативного коду, що виявляє тут активну позицію Марфи щодо іншого персонажа, який лише пасивно зазнає дії такого погляду, цікавою є фраза з «Облоги» Григора Тютюнника, де Харитона учать жебракувати: «А сам в очі, в очі дивись! Не дай одвернутися, не дай зринуту, як ото риби з гачечка... Це перше діло – в очі дивитися, у божий колодязь зазирнути. Тоді, брешуть, дадуть!» [12, с. 10]. Цей епізод, автобіографічний для письменника (одинацятирічний Григір, «чкурнувши» на початку війни від тьоті до матері, дорогою був змушений старцювати), виявляє майже гіпнотичний сенс погляду в очі, що обертає прохача на володаря.

Левко оглядається на інших, чи ніхто не бачить. Культурний код: погляд «інших» – мораль спільноти (не власна); її можна порушити, якщо ніхто не дивиться (страх осуду).

Софія бачила, але не втручалася. Порушення культурного коду: дружина поступається своїми правами, дозволяючи іншій жінці «потримати» листи від свого чоловіка (відсутність осуду). Герменевтичний код: чому не втручається? Пояснення згодом – «У горі ні на кого серця немає».

3) »Сокіл був, ставний такий, смуглий, *очі так і печуть*, чорнючі. *Гляне*, було, – просто *гляне* і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він *рідко піднімав очі*. Більше долонею їх *прикрис* і думає про щось. А востаннє, як *бачила його* (ходила аж у Ромни, їх туди повезли), то вже *не пекли, а тільки голубили* – такі сумні. *Дивиться* ними – як з туману» [13, с. 26].

Погляд Михайла на Софію. Символічний код: **почуття** (пристрасть). «Рідко піднімав очі» корелює з попереднім епізодом, де Марфа дивиться угору на Левка: в обох випадках очі мають надзвичайну барву (сині, ще синіші; чорнючі) і вражаючу силу, від якої Левко «немічно зітхає худими грудьми», а в Софії «в грудях так і потерпне». Ця надприродна (магічна) дія погляду нагадує міф (Медуза Горгона, Вій), тому в символічному прочитанні «відьмацькі» (чорнючі) очі Михайла більш «сильні», ніж у Марфи, – настільки, що він прикриває їх долонею. Тут відмова від погляду (комунікативне уникання) є радше обереганням, що засвідчує міфологізацію постаті батька, аж до сакральної заборони й позбавлення сили («як з туману»). Софія бачила Михайла – це прочитується цілком референційно, тоді як погляд Михайла на Софію (навіть останній, інший) оприявнює підтекст **почуттів** («не пекли, а тільки голубили» – уже не пристрасть, а ніжність) і таку ж **одновекторну** (суб'єктно-об'єктну) **комунікативну модель**, як і погляд Марфи.

4) »А Карпа хоч викинь. Сидить, у *стелю дивиться*. (...) Марфа проти нього – перепілочка. Ото *гляне*, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й *одвернеться*, а *сльози в очах* – наче дві свічечки голубі. *До тата...* Я то *бачу*. А він *затулить надбрів'я* долонею і співає. Або *до тебе* в колиску всміхається та приколисує легенько.

«Ти, Михайле, – кажу, – хоч би разочок на неї *глянув. Бачиш*, як вона до тебе світиться». А він: «Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться» [13, с. 26-27].

Карпо дивиться у стелю (не дивиться ні на кого) – незацікавленість у комунікації.

Марфа дивиться на Карпа й одвертається. Символічний код: **почуття** (не любить).

Марфа слізно дивиться на Михайла. Символічний код: **почуття** (любить). Прикметно, що кохання у новелі «Три зозулі з поклоном» має конотації тепла: для Софії очі Михайла «печуть», а Марфині очі – «наче дві свічечки». Ці свічечки «до тата» асоціативно відсилають також до його сакрального статусу, за якого Марфа й сама перетворюється на молитовну свічку («до тебе світиться»). У цьому контексті Карпо, який «сопе так, що каганець на столі як не погасне» – загроза для світла не лише в буквальному, але й у символічному сенсі. Комунікативний код: **благання-спонукання**. Це повторення епізоду з Левком, однак на Михайла «чари» не діють – він не дивиться на Марфу (**відмова** від комунікації), натомість всміхається до сина (**родинні цінності**).

Софія просить чоловіка глянути (зглянутися) на Марфу – просить власного чоловіка звернути увагу на закохану в нього жінку – власне, Софія поводить тут не як дружина, а як свята заступниця. Порухення культурного коду актуалізує герменевтичний. Якщо в епізоді з листами жінка просто не втручається, то на посиденьках втручається «на користь» іншої – **чому?** – а спільного горя ще немає. У репліці Софії до чоловіка проступає відмінність його «глянути» й «бачити» не в сенсі «разочок» і постійно, але в значенні почуття й розуміння («бачиш»), комунікативної позиції активної чи відстороненої. Софія просить Михайла про те, чого не виявляє сама – ні погляду-комунікації, ні погляду-почуття – для неї притаманне таке ж співчутливо-відсторонене розуміння («Я то бачу»).

5) »Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я *глянув на себе* і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли. Зразу подумав: може, то іній (це надворі було), тернув долонею – ні, не іній... Більше *не дивитимусь*. (...) Ні ти, ні синок, мій колосок, чогось давно не снитесь, тільки *привиджується*» [13, с. 27].

Михайло дивиться на себе. Символічний код: **невпізнавання** (обернений повтор початку – див. вище). Культурний: обходиться без погляду (думки) інших, **власні цінності** (на відміну від Левка).

Комунікативний: **самотність**, відсутність комунікації. Символічно ця зміна-втрата виявляється опозицією тепла колись (очі «печуть», літо) і холоду тепер (сиві брови скидаються на іній, зима), що нагадує міфологічне протиставлення цього і того світу²³. Відмову від погляду можна прочитувати як бажання справжньої (не авто-) комунікації. З іншого боку, «більше не дивитимусь» звучить як самопокарання – так, ніби не обставини, а саме отой магічний погляд на себе «чорнющих» очей став причиною сивини. Михайлу «привиджується» сім'я – не сниться. Це відверте заперечення референційного коду, оскільки виходить за межі буденного досвіду: реальне займає місце уявного (син і дружина стають видіннями), тому уявне сприймається як символічне (сниться сосна), а для дійсного в цьому ірреальному світі-потойбіччі немає місця. Однак, попри відданість родинним цінностям, новелу присвячено «любові всевишній», і Марфіну душу Михайло «чує» – не бачить – лише вона є такою ж трансцендентною.

Перспективи подальших досліджень. Теоретично сформульовані Ю. Лотманом дві моделі змішування кодів: 1) подвійний код і 2) поєднання «загальної закодованості деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» – можна простежити не лише на рівні окремого тексту, але й на рівні саморозвитку літератури, тобто зміни типів творчості, адже «хвильова теорія» стильової еволюції Д. Чижевського передбачає відштовхування кожної нової епохи від попередньої. Відтак екстрапольоване радянським літературознавством на всю історію літератури чергування реалістичного й романтичного «методів» більш коректно було б назвати «перемиканням» референційного й символічного кодів, один з яких стає домінуючим: символічний – у романтизмі, референційний – у реалізмі, якщо модернізм намагається усе перетворити в символ, то постмодернізм іронізує з такої «глибини» знаків (феномен надінтерпретації), повертаючись до поверхні речей. При цьому в періоди усталеності певного типу творчості його код є непомітним, навіть неусвідомленим, адже сприймається як норма, а на зламі епох новий код увиразнюється, а старий піддається деконструкції за рахунок «локальних підробок», тому література (не літературознавство) «усвідомлює» стиль двічі: у

²³ Білий – колір смерті, небуття; пекло у міфології – не обов'язково “тесна огненна”, але й вічна зима.

період його становлення (самовизначення) і в період його занепаду (визначення наступним літературним поколінням). Змішування кодів у ці перехідні періоди – це не стільки наявність текстів з відмінними способами кодування (в одних домінує референційне, в інших – символічне), скільки поєднання в одному творі різних (власне, взаємозаперечних) способів кодування, що й зумовлює його метатекстуальний характер, критичний супроти попереднього типу творчості і програмовий для власного.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : лекції / П.В. Білоус. – Житомир : Рута, 2009. – 336 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Дзюба І.М. Слово про незабутнього / І.М. Дзюба // Дзюба І.М. З криниці літ. У 3 т. Т. 1. Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / І.М. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 684-692.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
6. Захарчук І.В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
7. Зборовська Н.В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н.В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).
8. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430 – 441.
9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
10. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
11. Тютюнник Г. Автобіографія / Григорій Тютюнник // Григорій Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л.: Приватне видавниче підприємство «Всеуито», 2002. – С. 5-8. – (Усе для школи).

12. Тютюнник Г. Твори. Книга 2 : Повісті / Григор Тютюнник.. – К. : Молодь, 1985. – 328 с.
13. Тютюнник Г. Три зозулі з поклоном / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеуито», 2002. – С. 25-27. – (Усе для школи).

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Усе – «від давньогрецьких міфів до брендів прального порошку» – розглядається як система знаків у рамках:
 - A. ліберального гуманізму
 - B. структуралізму
 - C. психоаналізу
 - D. компаративістики
2. Система знаків, за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається; набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата:
 - A. дискурс
 - B. форма
 - C. центрація
 - D. код
3. «Як овоч, повний солоду і томи, / уся налита повнотою смерті» (Р.-М. Рільке). Тут смерть як досягність, довершеність, прочитується через код:
 - A. герменевтичний
 - B. комунікативний
 - C. референційний
 - D. символічний
4. Зв'язок між образами, що виникає у свідомості; буває за подібністю, за суміжністю, за контрастом:
 - A. конотація
 - B. бінарна опозиція
 - C. асоціація
 - D. деконструкція
5. Вторинне, додаткове, індивідуальне значення слова або образу:
 - A. контекст
 - B. конотація
 - C. асоціація
 - D. код

6. «...Хто кров'ю і волею зціпить в цемент / Безвладний пісок мільонів» (О.Ольжич). Що НЕ є бінарними опозиціями для цього тексту?
- A. розрізненість – єдність
 - B. активне – пасивне
 - C. особистість – натовп
 - D. цемент – пісок
7. Пісок – час, пісок – безплідність, марність – то:
- A. центрації
 - B. асоціації
 - C. конотації
 - D. бінарні опозиції
8. Не належить до структуралістів:
- A. Р. Барт
 - B. Ю. Лотман
 - C. У. Еко
 - D. О. Потебня
9. Пісок – сухий, гарячий, пустельний – це:
- A. асоціації
 - B. конотації
 - C. центрації
 - D. лексії
10. Загадковий заголовок («Смерть у Києві») «працює» як:
- A. референційний код
 - B. символічний код
 - C. герменевтичний код
 - D. культурний код
11. «Блакитна троянда», «Тисячолітній Миколай» – назви, які наголошують художню умовність, тим самим унеможливають код:
- A. референційний
 - B. символічний
 - C. герменевтичний
 - D. комунікативний
12. «Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить». Протиставлення персонажів за рахунок I і III особи (ми – він) прочитується через:
- A. референційний код
 - B. комунікативний код

- С. символічний код
D. культурний код
13. Образ Місяця символічно інтерпретується як він або вона, залежно від граматичного роду й міфологічної традиції, - це код:
A. культурний
B. символічний
C. герменевтичний
D. референційний
14. Текстуальне / культурне оточення, яке впливає на розуміння образу / творчості письменника:
A. інтертекст
B. метатекст
C. підтекст
D. контекст

3.2. Міфологічний аналіз

Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Григора Тютюнника²⁴

Суть методу: розглянути художній текст як «зміщену міфологію» (за Н. Фраєм) або як авторський міф (див. монографію О. Забужко). Спосіб: виявити ознаки міфу в художньому тексті (біографічна, календарна чи космогонічна циклічність, символіка космогонії, тваринного й рослинного світу, вертикальну чи горизонтальну модель світу); охарактеризувати образність, за Н. Фраєм (апокаліптична, демонічна, аналогічна); можна також простежити паралелі, аналоги у міфології (на рівні мотивів та образів) – але не як генезис, а як структурну модель; окреслити сутність авторської видозміни (зміщення) міфу та визначити модус зміщення, за Н. Фраєм (легенда, висококомітетичний, низькокомітетичний чи іронічний модус).

Міф – дуже «багатоликий» термін:

- Міф як словесний твір.
- Міф як символічний супровід ритуалу (Фрейзер).
- Міф як архаїчна форма свідомості (на відміну від пізніших релігії та науки).

²⁴ Першодрук: Горбань А. Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Григора Тютюнника. *Слово і Час*. 2013. № 5. С. 43-49.

- Міф як основа культури, вираження духовної єдності етносу.
- Міф як актуальна модель світу, що за рахунок повторення ритуалу дає зразки поведінки.

Категорії міфів (за Є. Мелетинським)²⁵:

- етіологічні (причинові, пояснювальні) – походження тварин, рослин, назв, гір, морів, річок, сонця, дощу, вогню, смерті, окремих видів діяльності, соціальних і релігійних інститутів;
- космогонічні – походження космосу і його частин як єдиної системи. Хаос – космос, структура – вегетативна (світлове дерево), зооморфна або антропоморфна. Стихії. Сюди ж: Антропогонічні – походження людини. Перший смертний. Чоловік – жінка. Астральні – про зорі й планети. Солярні – про Сонце (часто в парі з Місяцем);
- тотемічні. Звідси мотив перетворення людини в тварину / рослину;
- календарні – землеробські; зміна пір року, забезпечення родючості. Смерть і воскресіння, боротьба з хтонічною (стихія землі) істотою;
- героїчні – життєвий цикл героя. Народження, випробування (ініціація), одруження, подвиги, смерть;
- есхатологічні (доповнюють космогонічні) – кінець світу, хаотизація космосу. Вогонь або космічна битва. Потоп – не кінець світу, а зміна епох.

Є. ²⁶Мелетинський вирізняє в окрему групу міфи про близнюків, натомість не виокремлює міленарні міфи – про давно минулий “золотий вік”, час миру, щастя і справедливості.

Однак міф як текст, джерело запозичення, більше цікавий для компаративістики, а для міфологічного аналізу міф – це модель, структура, яка впливає на словесну творчість в усіх виявах, на моделювання наративів не тільки художніх, а навіть історичних.

²⁵ Мифология. Большой энциклопедический словарь. 4-е изд. / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

²⁶ Мифология. Большой энциклопедический словарь. 4-е изд. / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

Послідовність актів творення світу, за В. Топоровим, відповідає такій ідеальній схемі: 1) хаос; 2) небо і земля; 3) сонце, місяць, зірки; 4) час; 5) рослини; 6) тварини; 7) люди [8]. Що важливо – ця послідовність універсальна, однакова в усіх міфологіях світу, попри варіативність задіяних образів-символів. Крім того, така космогонія – це не окреме виникнення всесвіту, а його структуризація (розмежування Неба і Землі, світла й темряви і т.д.) навколо центру, яким є сам деміург або «вісь світу»:

Можемо представити літературознавчі підходи до міфу у вигляді розрізнявальних опозицій:

1) міф як **супровід ритуалу** – міф як **основа символів**, звідси: конкретно-історичні залишки архаїчних поглядів у народному побуті й звичаях – або позачасове, актуальне тривання міфу в культурі;

2) міф як **текст** – міф як **код**, звідси: контекст фольклору (загадки, замовляння, казки, легенди, обрядові пісні), що дозволяє реконструювати міфологічні образи й мотиви – або текст (як фольклорний, так і літературний), що використовує “мову” міфології;

3) міф як **форма свідомості** – міф як **колективне несвідоме**, звідси: усвідомлене використання письменником міфу (за Я. Поліщуком, міфологізація, реміфологізація або деміфологізація) – або несвідома (архетипна – К.Г. Юнг), тобто амбівалентна й повторювана, присутність у тексті міфу як образного мовомислення (О. Потебня, О. Афанасьєв), як моделі світу (Н. Фрай), як символічного коду;

4) міфологічна критика як різновид-відгалуження **компаративістики** (виявляє джерела твору, визначає характер трансформації міфу) – міфологічний аналіз, який спирається на **різні методи**, спільним для яких є категорія знаку (адже кожна міфологія – і як модель світу, і як “мова символів” – будується на системі розрізнявальних опозицій: верх – низ, свій – чужий, світло – темрява, чоловік – жінка, культурний герой – трикстер тощо), як-от аналітична психологія, структурно-семіотичний підхід, деконструкція тощо (досліджує архетипну символіку, виявляє авторський міф, повторюваний як модель-інваріант у творчості письменника, простежує семантику й функції міфологічних образів і мотивів у новому контексті, з’ясовує конфлікт різних міфологій у межах одного тексту), звідси: з одного боку, дослідження художніх

творів, які близькі до міфу за рахунок свідомого використання автором вторинної умовності, традиційних сюжетів та образів (переважно відомих – античних, біблійних), – або, з іншого боку, дослідження будь-яких художніх текстів, зокрема й цілком життєподібних, без міфологічних інтенцій (за Н. Фраєм, уся література – “зміщена” міфологія), з метою виявити ознаки міфу й сліди міфології (насамперед малознаної української, а також балто-слов’янських, індоєвропейських “родичів” і багатьох “гостей” – варязької, хозарської, тюркської міфологій); при цьому дослідника цікавить не авторський задум, а художній код.

Аби співвідносити персонажів твору з міфічними моделями, нам знадобляться ще й **категорії міфічних персонажів:**

Першопредки родів або племен. Моделюють спільноту, яка протистойть іншим (чужим), пов’язані з освоєнням світу, відтак прив’язані до місцевості (рельєфу, природи), яку “споконвіку” заселяє спільнота, але визначають також соціальні інститути, звичаї. Першопредок іноді ототожнюється з першою людиною (першим смертним), яка іноді займає місце володаря мертвих (Яма в давньоіндійській міфології) або первинною свідомістю, що бере участь у космогонії (Пуруша в давньоіндійській міфології), – тобто це доісторичний, міфологічний час. Тому першопредків не варто плутати з культом померлих родичів.

Різновидом першопредків на ранніх стадіях можуть бути **тотемні предки** – істоти подвійної, зооантропоморфної природи (показові фігури Пана, Кентавра, Мінотавра у давньогрецькій міфології). Можемо згадати чарівні перетворення в українських казках. Пізніший, надтотемний предок-чоловік може ототожнюватися з богом-творцем (небесним батьком), а жінка – з матір’ю-Землею.

Культурні герої – міфічні персонажі, які вперше здобувають (знаходять, крадуть або створюють) для людей різноманітні предмети культури (вогонь, культурні рослини, знаряддя праці), навчають людей полювати, займатися землеробством, скотарством, ремеслами, мистецтвом, а також вводять соціальні (зокрема шлюбні) та релігійні норми, ритуали, свята. Культурні герої також беруть участь у космогонії та антропогонії (давньогрецький Прометей). Культурних героїв можна поділити на два підвиди: 1) **герої-деміурги** (творці) – виготовляють культурні й природні об’єкти, космізують, упорядковують світ; можуть боротися з хаосом, який постає у

вигляді чудовиська (це вже вихід на епічного героя-богатиря); 2) **трикстери** (шахраї, блазні, жартівники) – брат або інша іпостась героя-деміурга, що поєднує демонічне й комічне; трикстер не лише невдало наслідує деміурга, але й хитрістю й обманом перемагає інших, задовольняючи, як правило, низькі бажання – голод і хіть. Деміург і трикстер – один із виявів мотиву близнюків, не протиставлення, а розрізнення-доповнення високого і низького, чоловічого й травестованого, загального й індивідуально-егоїстичного, зрештою – серйозного й комічного.

Духи – міфічні персонажі, які перебувають у постійній взаємодії з людиною, населяючи “наш” – серединний – світ. Це “нижча” міфологія, існує з часів анімізму (духи природних явищ, предметів, хвороб тощо). В українській міфології: Домовик, Лісовик, Водяник, Мавка (Нявка), Русалка, Потерчата, Злидні, Перелесник, Пропасниця та ін.

Боги – могутні сили надлюдської природи, які керують життям природи й людини, беруть участь у творенні й руйнуванні, однак належать до сфери трансцендентного, недоступного для людського досвіду. У розвинених міфологіях можуть розділятися за рівнями світобудови, пізніше співвідносяться із + (боги) і – (демони). Цікаво, що після розподілу аріїв на індо-аріїв та ірано-аріїв боги одних стали демонами для інших (деви – асури). Багатобожжя (політеїзм) розвивається до однобожжя (монотеїзму).

В «Анатомії кртики» Н. Фрай запропонував надзвичайно системну теорію, за якою кожен літературний твір можна трактувати як «зміщену» міфологію. Модусів такого зміщення дослідник визначає чотири: легенда (романс), висококоміметичний, низькокоміметичний та іронічний модус. Другий і третій, як помітно з назви, – життєподібні, а перший і четвертий використовують ТСО.

Про теорію Н. Фрая можна почитати в підручнику «Порівняльне літературознавство» В.Будного й М. Ільницького, уривки з першоджерела – див антологію «Слово. Знак. Дмскурс», а ми розглянемо практичну інтерпретацію за Н. Фраєм.

«Міфологічні інтерпретації досі в українській науці залишаються екзотичним, мало апробованим критичним досвідом» [8, с. 19], – писав Я. Поліщук, і ця теза все ще є актуальною. Власне, у нашому літературознавстві не бракує досліджень «неоміфологізму». При цьому за об’єкт розгляду, як правило,

обираються твори, у яких елементи міфу «регламентовані» авторським задумом. Актуальною видається інтерпретація художніх текстів, у яких міф не лежить на поверхні, адже, за Н. Фраєм, уся література – це «зміщена» міфологія.

Міфологічний аналіз відійшов від міфологічної критики як різновиду-відгалуження компаративістики, яка, з'ясовуючи джерела твору й характер трансформації міфу, була зорієнтована на пояснення. Так, Я. Поліщук («Міфологічний горизонт українського модернізму») прагне «означити присутність міфологічного чинника в літературі системно, осмисливши його на різних рівнях: архетипно-ініціаційному (кшталтування героя), анагогічному (вироблення символічного культурного коду) та дискретному (творення візійних світів із переосмисленням, естетично самодостатнім міфом, який нерідко називають авторським)» [8, с. 18]. Дослідник уникає питання несвідомого, розуміючи під архетипом «певну модель (матрицю) героя, сюжету чи мотиву» [8, с. 21]. На засадах авторського міфу і його несвідомого вияву вибудовує монографію О. Забужко («Шевченків міф України»). Міфологічну семантику історичних постатей «Повісті минулих літ» – тексту, що претендує на достовірність, – з'ясовує П. Білоус («Світло зниклих світів»), не лише використовуючи поняття «міф» у значенні коду, але й простежуючи неспівмірність таких кодів для язичника й християнина, для варягів і древлян.

Міфологічний аналіз цікавлять не так елементи, як структура міфу, не генезис літературного твору, а практика означування: архетипна символіка, авторський міф, повторюваний як модель-інваріант у творчості письменника, конфлікт різних міфологій у межах одного тексту. Така інтерпретація залучає різні методи (аналітична психологія, структурно-семіотичний підхід, деконструкція), але спільною для них є категорія знаку, адже кожна міфологія будується на системі розрізнявальних опозицій: верх – низ, свій – чужий, світло – темрява, чоловік – жінка, деміург – трикстер тощо. Якщо традиційна міфокритика досліджує художні твори, близькі до міфу за рахунок свідомого використання автором вторинної умовності, фольклорних джерел, переважно впізнаваних (античних, біблійних) сюжетів та образів, то міфологічний аналіз дозволяє у будь-якому творі, по-перше, простежити міф як «мову» людської культури, а по-друге – віднайти сліди окремих «генетично» закладених у нашій літературі міфологій (малознаної української, її

балто-слов'янських, індоєвропейських «родичів» і багатьох «гостей»).

Завдання статті – простежити міф як модель світу і як символічний код літературного тексту на прикладі новели Григора Тютюнника «Кленовий пагін». Цей твір можна віднести до високоміметичного модусу: життєподібний, профанний текст приховує сакральний підтекст, що дозволяє легко провести аналогії з міфом. За Н. Фраєм, герой високоміметичного модусу нагадує вождя – переважає інших за ступенем, але підпорядкований умовам земного існування.

Сакральне і профанне. Уже перші речення «Кленового пагону» вводять читача до подвійного світу: «...*сидить дід Христоня. Звуть його Савка. А молоді – ні. Молоді кажуть: «Он сидить Христоня»*» [9, с. 48]. По-перше, тут розмежовується профанний вимір явного, звичайного, буденного (в українській міфології – Яв) і сакральний вимір прихованого й трансцендентного (в українській міфології – Прав і Нав). По-друге, повторюване «сидить ... Христоня» – «молоді кажуть: ... сидить Христоня» створює враження історії, яка відбувається тут і тепер, тобто читачеві дають зрозуміти, що слово і дія не обов'язково мають збігатися, але наразі (у баченні-мовленні молодих) таки збігаються – а це і є міф. Таким чином, символічний код оприявнюється за рахунок подвоєння голосів. Час від часу оповідач згадує «старих», щоб зобразити біографічний – профанний – вимір минулого життя героя: «*Христоня зовсім самотній. У нього ніколи не було дітей. Жінки були – старі люди це точно пам'ятають. А дітей – «не послав бог»*» [9, с. 48], «*Все забув Христоня: і царів, і службу в уланському полку під Краковом, і жінок своїх – старі люди кажуть, що в нього вони точно були, – а хлопчика, Ілька-патронацького – ні. Не забув*» [9, с. 49]. У цитованих фразах простежується виразне протиставлення профанного й сакрального, причому сакральний статус надається дитині: вона «від бога» (не від жінки) і, на відміну від людей (не лише жінок, а навіть царів і самого себе), не підлягає забуттю. Крім заперечення минулих цінностей (жінки, молодість, влада), наголошувана впевненість «старих» у їхній поінформованості («точно пам'ятають», «точно були») зраджує іронічне ставлення наратора до сцієнтизму. «*А котроїсь зими, на Різдво – старі люди точно знають, коли воно буває ...*» [9, с. 49], – очевидно, що це

знають не лише старі, але Різдво – не просто дата: його сакральний вимір не вкладається в рамки явного – «точного» – знання.

Художній час. Повторюваність і неоднорідність художнього часу новели дозволяє співвіднести його з часом міфу.

Минуле Савки подається короткими штрихами-аналепсисами. А теперішнє життя Христоні більше скидається на міфічну позачасовість: він з року в рік у художньому світі, на початку, всередині і вкінці у художньому тексті сидить на призьбі, гріючись у постійно призахідному й незмінно осінньому сонці. Для героя зміна пір року є незмінною: *«Взимку вигрівається на печі, в тепло – біля хати»* [9, с. 48]. Кілька років, які минають від зустрічі Христоні з першим хлопчиком до розмови з другим, з погляду вічності нічого не важать: *«– А той – де? – Який, діду? – не зрозумів хлопчик. – Патронацький... Ходив отут»* [9, с. 49]. Обрамлення-описи (Христоня сидить на призьбі) й два міметично представлені епізоди-розповіді (спілкування з Ільком та, за кілька років, із хлопчиком-колядником) розділені дієгетичними «стисканнями» часу, в якому нічого не відбувається: *«Сидів осінь і літо, і друге і третє...»* [9, с. 49]; *«Колядувати більше ніхто не приходив. Ні в ту зиму, ні надалі...»* [9, с. 49].

Однак зміни є – це наближення кінця, переходу космосу в хаос, світла в темряву: пора дня (захід сонця), пора року (осінь), пора людського віку (старість) наповнюються есхатологічними мотивами (що характерно і для міфів календарного циклу): *«Тіні довшаять та й довшаять, наче кажуть людям: скоро ми станемо ніччю»* [9, с. 49]. Ще одна риса міфічного часу – циклічність, що проявляється у симетричному обрамленні й дзеркальних епізодах розмови діда з хлопчиками. Обидва епізоди порушують своєю подієвістю час, у якому нічого не відбувається, розпочинаючи відлік історії-пригоди: *«А якось одного разу, коли Христоня, як завжди, сидів, куняючи, на призьбі, мимо нього йшло до школи хлоп'я»* [9, с. 48]; *«А котроїсь зими, на Різдво ... прийшло до Христоні якесь хлоп'я колядувати»* [9, с. 49]. Попри деталі, співвідносні з історичним, лінійним часом (у першому епізоді Ілько йде до школи, у другому його немає, бо служить в армії), такі словесні формули, як «йшло, йшло», «човгичовги черевичком» надають наративу казкового забарвлення. Відтак цілком очікувано друге хлоп'я виявляється інакшим – хибним героєм. До речі, пропівське розрізнення героя і хибного героя потребує уточнень, адже послідовність цих ролей не завжди

однакова. Можна припускати, що в сюжетах ініціації, близьких до календарного міфу боротьби з хтонічним чудовиськом (напр., «Котигорошко»), першими є невдалі спроби (причому вони можуть належати як хибному героєві, так і власне героєві, ведучи до його обов'язкової смерті з подальшим воскресінням), тоді як у сюжетах ініціації, ближчих до космогонії (напр., «Дідова й бабина дочки»), де герой здобуває-випробовує вміння, наслідуючи культурних героїв, схема обернена: спроба вдала (деміург), а потім невдале наслідування (трикстер). У новелі «Кленовий пагін» обіцяна винагорода героєві, градаційно зростаючи за логікою казки (у першому випадку – копійка, у другому – два гривеники), усупереч цій логіці, лишається нездобутою.

Есхатологічну символіку поступового руйнування світобудови мають художні деталі, які дублюються і варіюються в обрамленні. Образ, який для буденної свідомості асоціюється із занедбаністю, але в міфологіях репрезентує космічний лад, – павутина. На думку М. Еліаде, «павутиння яскраво показувало можливість «уніфікувати» простір, починаючи з центру, пов'язуючи між собою чотири сторони світу» [5, с. 436]. Дослідник підкреслює, що «ситуація первісного ткача аналогічна ситуації космічного павука», а Творець завжди є «ткачем», «тобто він прив'язує нитками чи невидимими мотузками і утримує біля себе світи та істоти, які він створює (точніше, які він «викидає» із себе)» [5, с. 436]. На початку твору *«блищить павутина – стара, цупка, така, що вже й вітер не порве, хіба, мо', горобець крильцем зачепить»* [9, с. 48], вкінці – *«призьба вже зовсім холодна, а над головою, в павутині, щось посвистує, немов узимку»* [9, с. 49]. На відміну від немічної старості діда, образ старої павутини має конотації сили, міцності, однак обговорювана можливість її порвати є символічним пролеписом руйнування зв'язків. На початку новели руки Христоні *«лежать на цівку одна на одній, мов дві пелюсточки»* [9, с. 48], сонце *«лащить»* до нього – *«не гаряче і не холодне. Затишне»* [9, с. 48], а вкінці – *«сонце вже не зігріває білих немічних рук, поскладаних на ціпок, як дві пелюсточки...»* [9, с. 49]. Бінарна опозиція «тепло – холод», поряд із міфічним протиставленням світла й темряви, означає початок кінця. «Рослинне» порівняння рук із пелюстками підсилює паралель героя із кленом – аналогом Світового Дерева. На початку старий *«сидить у затишку, з того боку, де кленок росте. Вірніш, не росте, а стримить із землі, бо він уже давно всох. І кора на стовбурі облупилась. Тільки один пагінець унизу*

остався живий, та й той листя губить – осінь почув» [9, с. 48], вкінці – *«З кленового пагона зірвався широкий жовтий лист»* [9, с. 49]. М. Еліаде називає дерево одним із образів Axis mundi: *«...навколо цієї осі розташований Світ («наш світ»), і тому ця вісь міститься «всередині», «в пупі Землі», вона – центр Світу»* [5, с. 21]. Вертикальна світобудова в українській міфології виражається саме через образ Світового Дерева, як правило, ясена (а клен – його різновид) або дуба (що є деревом Перуна). На початку новели бачимо навколо призьби *«трухлі кілочки», «різблені сволоки – «коні», теж трухлі, побиті шашілля, наче дробом»* [9, с. 48], вкінці – *«В «конях», під стріхою, лущить шашіль, сіє на холодну призьбу пахучу дубову тирсу»* [9, с. 49]. Отже, майже всохлий кленок (природа) і попсовані дубові «коні» (культура) – аналоги світового дерева, яке підтримує світобудову, – символізують руйнування космосу, причому воно циклічно повторюється – і посилюється.

Неоднорідність художнього часу може пролити світло на ставлення Христоні до співрозмовників: прихильність до першого й роздратованість приходом іншого – не Патронацього, «не обраного». З одного боку, Василів син (не байстрюк) виявляється чужим для діда, який шукає в «іншому» відлуння власної самотності. Але в міфологічному прочитанні протиставлення «Василів син» – і *«суччий син, барбос»* [9, с. 49] (так «ніжно» характеризує Христоня першого хлопчика) – це бінарна опозиція людського (звичайного) й тваринного (незвичайного, але нижчого) походження героя, яка в чарівних казках стає підставою для інверсії їх успішності / неуспішності. Серед варіацій Івана Царевича В. Войтович називає «тваринні: Іван Сученко, Іван Бикович, Іван Коров'ячий син, Іван Кобилячий син, Івашко Медведко» [4, с. 205]. З іншого боку, другий хлопчик – його умовно можна співвіднести із проппівським «хибним героєм» чарівної казки, який спрямований на задоволення егоїстичних / низьких потреб – приходить на Різдво, коли сакральність свята робить комунікацію ритуальною, причому колядування передбачає обов'язкову винагороду, тоді як перший хлопчик вітається з Христонею у профанний час, виявляючи особистісну зацікавленість. Порушення культурного коду (відмова діда від колядування) актуалізує символічний код, спонукаючи шукати міфологічну підставу замість його псевдопояснення *«Нічого давать!»* [9, с. 49] (і це після того, як щойно показував колядникові *«два новеньких гривеники царської чеканки»* [9, с. 49] – з погляду

міфу, справжні речі, але – призначені для справжнього героя). Налаштованість самого Христоні на комунікацію корелює також із характеристиками художнього простору, адже колядник у буквальному сенсі заходить «не з того боку».

Структура простору. Простір міфу також є неоднорідним. М. Еліаде наголошує, що «йдеться не про геометричний, а про екзистенційний священний простір, що має цілком відмінну структуру, і в якому можлива необмежена кількість розривів, а отже, і спілкувань із трансцендентним» [5, с. 32].

Про «весь світ», аналогами якої в новелі є не лише кленок, а й сволюки хати, уже йшлося. У міфології Світове Дерево означає тричленну вертикаль, де серединний світ – людський. Верх і низ – одна з основних опозицій міфологічної моделі світу, яку в художньому тексті легко простежити на рівні художніх деталей. «Призьба – лава – піч» – це переміщення (сказати б, піднесення) Христоні, що узгоджується з оберненим (згори вниз) рухом Сонця, мірою світла, тепла й часу: *«Потім йому стало холодно, і він помалу, ледь пересуваючи ноги, почовгав до хати. Довгенько сидів на прогнутій лаві, у темному покутку, а як смеркло, поліз на піч»* [9, с. 49]. Власне, якщо Христоня і Сонце заходять одночасно, то напрошується питання, чи не мають вони, мовою міфу, спільного місця ночівлі й зимівлі, адже й *«вечір спускається – під стріху до сивої Христининої голови»* [9, с. 49]. Натомість хлопчик у розмові з дідом сором'язливо дивиться під ноги: *«Човги-човги черевичком об пилюгу»* [9, с. 48], *«А хлоп'я знову ботинком – човги-човги»* [9, с. 48]. Не можна сказати, що цей персонаж займає нижній «ярус» міфологічної моделі світу, – він лишається у людському, серединному, однак наголошувана деталь – взуття – означає можливість знайти «отвір» до іншого світу й здобути сакральне знання. Так, у різних переказах про цвіт папороті спільним мотивом є досягнення трансцендентного через потрапляння чарівного цвіту до взуття / онуч; із роззуванням (зміною, втратою, продажем взуття) таємні знання зникають.

У горизонтальному вимірі перебування Христоні в закритому просторі (хата) й межовому (призьба), тобто відкритому для людей, – це бінарна опозиція, пов'язана з двома міфологічними концептами: 1) протиставленням світу нашого, розташованого навколо сакральної вісі, та чужого, адже «як образ Всесвіту (*imago mundi*), хата символічно розташована в «центрі Світу» [5, с. 32], відповідно хата –

простір сакральний, вулиця – профанний; 2) виміром часу, який у міфі не просто немислимий поза образами простору, але й має з ними спільне символічне наповнення: зміна ситуації подається як зміна «декорацій». Герой проводить день і літо біля хати, а ніч і зиму – в хаті. Якщо сприймати це мовою міфу, як загадку – хто вигривається влітку на сонці, а взимку на печі? – ймовірною відгадкою є «зерно», яке в землеробських культурах виявляється амбівалентним символом життя-смерті-воскресіння: на Різдво на покуті ставлять дідух (символ життя і роду) і стелять сіно (символ смерті); зерном посівають (побажання родючості) – і з цілого зерна готують поминальні страви (зв'язок із предками). У міфі причина й наслідок (наразі Сонце, яке забезпечує світло й тепло, і сам урожай, який, у свою чергу, забезпечує життя людини) тотожні, однак у символіці міфу варто розрізняти текст і підтекст: кругла форма – це Сонце, золото – це і Сонце, і зерно, і сакральна цінність (у творі – образ гривеників), але тут немає самого зерна, бо його символічним значенням було б сім'я (родючість, нове народження, воскресіння), – а в новелі, навпаки, йдеться про завершення циклу. Таким чином, Христоня повторює рух Сонця, що в календарних міфах постає як чергування-опозиція життя і смерті (час), цього світу й потойбіччя (простір).

Вибіркова сліпота Христоні (*«Він уже майже нічого не бачив перед собою, крім сонця...»* [9, с. 49]), як і попередня «невидимість» навзаєм – людей для нього і його для людей (*«...сидів на призьбі і ні на кого, як і раніше, не звертав уваги ... Ходили мимо нього люди, бігали діти, але не зупинялися напроти і не човгали черевичками – гралися собі осторонь, та й годі»* [9, с. 49]), а також не випадковий мотив колись ритуальної гри (*«Бігають вуличкою діти, ховаються попідтинню – в жмурка грають»* [9, с. 49]) у міфологічному прочитанні окреслюють належність Христоні до «того» світу, сакрального й для більшості людей невидимого. Невидимість і незрячість у міфології пов'язані, саме тому Баба Яга може лише вловити запах героя – живої людини, яка прийшла до світу мертвих, а вміння ховатися / ставати невидимим – одне з основних випробувань у казках, які описують, власне, ритуал шаманської ініціації.

Сприймання мерців (і ними, і їх) на запах – одне з можливих пояснень (у межах обраної методології) для акцентованого в новелі образу носа. І перший хлопчик, який, злякавшись пропозиції діда поцілувати його в ніс, *«позадкував на інший бік вулички»* [9, с. 49], і

друге хлоп'я, котре для розмови з дідом *«ткнулося носом у шибку»* [9, с. 49], – цікаво, що Христоня *«теж уткнувся носом у скло»* [9, с. 49], але йому для цього довелося довго обертатися, а по тому ще раз, повертаючись на місце (тут можемо засоціювати не так рух сонця, як ритуальне обертання хатинки на курячих ніжках: обертання загалом, навіть озирання через плече мовою міфу означає потойбіччя), – обидва співрозмовники спілкуються не просто з дідом, але з «дідом»-першопредком, із дідухом. З одного боку, вікно хати (як і комин) – «нерегламентований вхід або вихід, протиставлений дверям» [4, с. 73], тобто хід для духів, отвір для спілкування з ними, тому, наприклад, «категорично заборонялося плювати, виливати помії у вікно, випускати в нього кішку. Це зумовлено віруванням, – пише В. Войтович, – що саме біля вікна стоять душі покійних. Так, протягом 40 днів на підвіконня ставили воду та їжу для душі померлого» [4, с. 73-74]. З іншого боку, віра в загробне життя вплинула на подібність домовини до оселі, навіть зі спеціальним отвором-віконцем. Отже, мовою міфу, перший хлопчик вітається з богом «живим» – у пору збирання врожаю, підходячи до хати з сонячного боку, а другий – на Різдво, через маленьке (пічне) віконце глухої стіни, яке уподібнює напівзаметену хату з лежачим дідом до, відповідно, домовини й мерця. *«Віконце низько: одне те, що хата сіла, а то ще й снігу понамітало аж під стріху»* [9, с. 49], – ця «об'єктивна» мотивація ніяк не применшує суб'єктивної винятковості того, що хлоп'я «доп'ялося» до можливості розмови «ніс-в-ніс».

Образ протагоніста: міфологічні паралелі. Христоня не займається побутовими (людськими) справами, за нього і для нього роблять інші: *«На зиму дідові дають з колгоспу пшона, олії, борошна, а сільські баби по черзі варять йому їсти, садять, полють, вибирають картоплю на грядках і зсипають її на зиму в хаті, під полом»* [9, с. 48], – варто звернути увагу, що автор не пояснює, наприклад, хто для Савки пере, хто рубає дрова, у переліку продуктів немає ні м'яса, ні молока, тобто усі «реалістичні» деталі – чи випадково? – замикаються на рослинах, їх вирощуванні й приготуванні. Христоня сторонній для людей, але деяких готовий винагородити справжнім золотом (і це в час колгоспів). Навіть без прив'язування цього персонажа до руху Сонця його образ – аналогія бога, який опікується рослинами (культурними), якого можуть бачити лише обрані, який позначений символікою білого (колір

світла, добра – і смерті) й золотого (сонячний колір багатства й урожаю). Перераховані ознаки в українській міфології мають стосунок не тільки до індоєвропейського Білобога (пізніший епітет-евфемізм небесного Сварога чи його сина – сонячного Дажбога), а й до давнішого Рода, що поєднує космогонічні функції (назагал неактуальні / табуйовані для «пересічних» людей) із «осірістичними» – бога, який вмирає і воскресає, тобто першопредка, який водночас є культурним героєм (відповідальним за родючість) і володарем потойбіччя. Не забуваймо, що рух Сонця у стосунку до календарного циклу складає основу (точніше, другий пласт) української міфології уже в VI – IV тисячолітті до н.е.: трипільська культура – розвинутий хліборобський культурний тип, який можемо впізнати досі в етнографічних реаліях українського села (включно з біленою хатою).

«Христо-» – алюзія на Христа (утім, до християнства хрест – це той же рух Сонця), натомість «-ня» – слабке й дитинне. Як архетип, цей образ є амбівалентним, поєднує богоподібне й людське. *«Христоня сивий як лунь. Лице, шия і навіть губи – білі, аж світяться немічю. Руки теж білі. Лежать на цівку одна на одній, мов дві пелюсточки. Тільки ніс у Савки не білий, а в чорному рябютинні, наче в нього шевських зірочоків понабивано – вугрики вийшли»* [9, с. 48], – домінуючий і повторюваний білий колір напрошується до міфологічних паралелей (не лише з Білобогом, а й, для прикладу, з образом св. Юрія в українських замовляннях; білий – це загалом сакральний колір творення і небуття), тоді як «не білий» ніс є «занадто людським».

Але саме ніс як художня деталь, окрім описаного вище стосунку до потойбіччя, дає можливість конкретизувати аналогії образу Христоні з богом, оскільки прохання поцілувати діда в ніс – найбільш незрозуміле, «темне» місце твору. «Про стародавнього Білобога досі зберігається жива пам'ять у білоруському переказі про Білуна, – зазначає О. Афанасьєв. – Білун уявляється старим з довгою білою бородою, у білому одязі ... Найчастіше він показується в колосистому житі з торбою грошей на носі, манить якого-небудь бідняка рукою і просить втерти собі носа; коли той виконає його прохання, то з торби посипляться гроші, а Білун зникає» [1, с. 48]. У новелі «Кленовий пагін» простежується не тільки схожість портретної характеристики, але й аналогічний (за винятком поцілунку) мотив, що пов'язує ніс Білобога і винагороду (не буквально гроші, а «золото» Сонця й відтак – зерна). На відміну від

переказу, Христоня не є сопливим, проте в новелі він так само є немічним, виявляючи потребу в діях людини: урожай не може зібратися сам, як не можна поцілувати себе в ніс. У творі Григора Тютюнника календарний цикл проектується на біографічний, тому потреба «іншого» набуває більш екзистенційного звучання.

Архетипна – амбівалентна й позачасова – наповненість персонажів у новелістиці Григора Тютюнника для сучасних дослідників видається очевидною – настільки, що розглядається побіжно, як-от: «Батьківський образ стає архетипним для творчості Тютюнника...» [6, с. 329]. Міфологічний аналіз «Кленового пагона» демонструє, що міф присутній у літературі не лише як повторювані елементи (образи, мотиви), але і як структура: 1) структура художнього часу, такого ж ідеального, неоднорідного й циклічного, як і час міфу; 2) структура художнього простору, яка, подібно до міфу, є цілісною і повною символічною моделлю світу, із міцною «павутиною» пов'язаності й причетності; 3) структура художньої оповіді, у якій називання дорівнює існуванню, «викликаючи» з небуття, – «справжньої» оповіді, що надає художньому світу спрямованості до мети (провіденційного призначення, долі): ні речі, ні події у такому світі не можуть бути випадковими, неважливими, позбавленими сенсу буття; 4) мовна структура – збережені у внутрішній формі слова (О. Потебня) асоціативні зв'язки, які для сучасної свідомості переважно непрозорі, але залишаються несвідомим «способом мислення» у снах і творчості, складаючи їх символічний код.

Есхатологічні мотиви «Кленового пагона» – не просто міфічна паралель до «реального» явища самотньої старості або, ширше, роз'єднаності людей. Сакральним підтекстом цілком життєподібного (хоч і не повністю профанного) тексту новели є втрачена – а все ж можливість – спілкування із трансцендентним. І водночас – віра в циклічне оновлення-виправлення: у художньому світі Христоня все ще сидить на призьбі й чекає на обраного – нині і повсякчас.

Література:

1. Афанасьев А. Н. Древо жизни : избранные статьи / А. Н. Афанасьев; подгот. текста и коммент. Ю. М. Медведева, вступ. статья Б. П. Кирдана. – М. : Современник, 1983. – 463 с.
2. Білоус П. В. Теорія і практика інтерпретації літературного твору у школі: навчальна книга для вчителів-філологів / П. В. Білоус. – Житомир : Вид-во ЖДУ імені І.Франка, 2008. – 80 с.

3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.; іл.
5. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
6. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І. В. Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
7. Павленко Ю. В. Дохристиянські вірування давнього населення України : монографія / Ю. В. Павленко. – К. : Либідь, 2000. – 328 с.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. – вид. друге, доп. і перероб. / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
9. Тютюнник Г. Кленовий пагін / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеуито», 2002. – С. 48-49. – (Усе для школи).

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Оберіть хибне (ненаукове) розуміння міфу:
 - A. архаїчна форма свідомості (на противагу більш пізнім релігії та науці), вірування, якому притаманні анімізм, тотемізм, магія
 - B. символічний супровід ритуалу
 - C. модель світу, символічний код фольклору й літератури
 - D. вигадка, забобон, помилкове уявлення
2. Священне, високе, виходить за межі звичного людського досвіду:
 - A. мотив
 - B. профанне
 - C. сакральне
 - D. низькоміметичне
3. Образи байдужого, непідвладного, ворожого до людини світу:
 - A. апокаліптичні
 - B. аналогічні
 - C. профанні
 - D. демонічні
4. Якої циклічності не буває у міфі?
 - A. біографічної

- В. календарної
 - С. космогонічної
 - Д. солярної
5. Літературу як «зміщену» міфологію розглядає:
- А. Р. Барт
 - В. К.-Г. Юнг
 - С. Я. Грімм
 - Д. Н. Фрай
6. Якщо герой переважає інших за ступенем, є посередником між світами і діє в умовах надприродних, то це:
- А. романс (легенда)
 - В. високоміметичний модус
 - С. низькоміметичний модус
 - Д. іронічний модус
7. У міфологічному аналізі образ дерева представляє:
- А. горизонтальну модель світу
 - В. вертикальну модель світу
 - С. Перуна
 - Д. аналогічну образність
8. Який із цих образів є архетипним?
- А. сад
 - В. вогонь
 - С. Прометей
 - Д. Мазепа
9. Профанне – це:
- А. природне, тваринне
 - В. реалістичне, життєподібне
 - С. низьке, буденне, пов'язане зі звичним людським досвідом
 - Д. високе, трансцендентне
10. Ритуал переходу в інший статус (дорослий, військовий або шаманський) через випробування, що передбачає досягнення смерті, сексуальності й сакральних знань:
- А. космогонія
 - В. есхатологія
 - С. бестіарій
 - Д. ініціація
11. Бінарна опозиція, що НЕ є важливою для міфологічної моделі світу:
- А. «свій – чужий»

- В. «верх – низ»
 - С. «живий – мертвий»
 - Д. «метрополія – колонія»
12. «Неорганічний світ, – пише Н. Фрай, – може залишатися у своїй необробленій формі пустинь, каменюк і спустошеної землі», – йдеться про образність:
- А. апокаліптичну
 - В. демонічну
 - С. аналогічну
 - Д. традиційні образи
13. «І лампа вечорами вже не світить» – це образ:
- А. апокаліптичний
 - В. демонічний
 - С. аналогічний
 - Д. сакральний
14. Життєподібність і сакральний підтекст притаманні для:
- А. легенди
 - В. високоіміметичного модусу
 - С. низькоіміметичного модусу
 - Д. іронічного модусу
15. Традиційні сюжети та образи, сакральний текст, але профанний підтекст, переоцінка цінностей, як-от в «Енеїді» І. Котляревського, притаманні для:
- А. легенди
 - В. високоіміметичного модусу
 - С. низькоіміметичного модусу
 - Д. іронічного модусу
16. «Я тебе відчекала під місяцем, чорним, як паша» – це образ, за Н.Фраєм:
- А. апокаліптичний
 - В. демонічний
 - С. аналогічний
 - Д. профанний

Розділ 4. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПСИХОАНАЛІТИЧНА МЕТОДОЛОГІЯ

Суть методу: пояснити твір через психологію письменника, обґрунтувавши 1) психічні причини, 2) психічну доцільність уявного. Спосіб: розглянути систему образів як установку психіки (нарцисична, бінарна, дисоційована), зробити припущення про психічний конфлікт; виявити амбівалентність як свідчення роботи несвідомого: у класичному психоаналізі (З. Фройд) це має вигляд бінарного протиставлення принципу задоволення й принципу реальності, Воно і Над-Я, природи й культури, а в аналітичній психології (К.Г. Юнг) – як множинність суб'єктивних психічних змістів; пізніший психоаналіз Ж. Лакана використовує деконструкцію, протиставляючи розбіжність «пустого мовлення» й автентичної сутності; цікаво також розглянути символічне наповнення художніх деталей і механізми психологічного захисту, адже твір (фантазія) – лише маска, «цензура», яка водночас приховує справжнє (несвідоме) і дає йому «простір» для вияву (психоаналіз – це якраз «герменевтика недовіри», яка виявляє те, що автор і сам від себе приховує).

«На жаль, те, що батько Зигмунда Фрейда народився в Тисьмениці, а мати – в Бродах, а він сам прожив майже ціле життя у Відні, не вплинуло на розвиток психоаналізу навіть в австро-угорській частині України»²⁷, – пише Соломія Павличко, одна з реформаторок українського літературознавства 90-х рр. ХХ ст. Та сама Соломія Павличко, яка поєднала пристрасть і їжу у вибуховій статті про М. Коцюбинського, піддавши сумніву його рафіноване естетство самим лише образом виколотих акулячих очей (ага, спробуйте тепер їх забути), а в монографії про Агатангела Кримського, окрім його концептуальними націоналізмом та орієнталізмом, наголосила не менш важливу – сексуальність. «Психоаналіз Зигмунда Фрейда, потім аналітична психологія Карла Юнга, потім Лаканова адаптація Фрейда до французького інтелектуального ґрунту, полеміка з Фрейдом структуралізму та феноменології, а також його комбінація з різноманітними способами

²⁷ Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 566.

аналізу культури – все це відбувалося без української інтелектуальної участі»²⁸, – зауважує дослідниця у статті «Сто років без Фрейда», де розглядає поодинокі спроби залучити ідеї класичного психоаналізу до українського критичного дискурсу 10-20-х рр. ХХ ст, зокрема майже не помічену свого часу розвідку Степана Балея про творчість Т. Шевченка і студію Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості)».

У пострадянському дискурсі літературознавчий психоаналіз лише зрідка апробований як цікавий, хоч і доволі суб'єктивний метод інтерпретації (крім праць С. Павличко, також у монографіях Т. Гундорової про О. Кобилянську та Н. Зборовської про код усієї української літератури), але й досі домінує скептичне невизнання його наукової продуктивності. Можливо, причиною є традиція радянського замовчування, а можливо – профанація ідей З. Фрейда в масовій свідомості (дарма, що сам він визнавав: «Іноді сигара – це просто сигара»). Власне, його «класичний» психоаналіз зазнав посутньої критики – з боку К.-Г. Юнга, а також багатьох представників фемінізму – і в західній традиції, проте це також було відштовхуванням – від «точки опори», яка уможливила світоглядний переворот: без психоаналітичного дискурсу годі уявити ціле ХХ ст. і сьогодення.

Літературознавчий психоаналіз – це не готові розвідки З. Фрейда, у котрих він звертається суто до літератури (як-от «Достоевський і батьковбивство») або наводить мистецькі приклади для ілюстрації психічних конфліктів (з античної міфології, із творчості Шекспіра тощо) – психоаналіз, по-перше, значно ширший, аніж фрейдизм (аналітичної психології Юнга ми також побіжно торкнемося), по-друге, у літературознавстві він не втрачає актуальності радше не як «риба», а як «вудка» – як методологічний принцип, як «герменевтика недовіри», що руйнує ілюзію авторської цілісності, підважує монополію свідомої влади автора над значеннями твору.

Хоча психоаналіз зберігає настанову на пояснення творчості через творця, психічна єдність останнього підлягає поділу на окремі різноспрямовані інстанції. Ж.Лакан вказує, що З.Фрейд відкрив нову перспективу вивчення суб'єктивності, – перспективу, в якій «стає

²⁸ Там само, С. 565.

очевидним, що суб'єкт з індивідом не збігається». Психоеаналіз поступово утверджує не лише множинну сутність суб'єктивності, але й децентрацію «Я». К.Юнга не дивує, що людина може мати більше, ніж одну особистість, оскільки все несвідоме проектується і персоніфікується. У його аналітичній психології не «я», а Самість є центром психічної ідентичності. Пізніше структурний психоеаналіз наголосив на тому, що «несвідоме – це не просто внутрішня сфера сліпих імпульсів або id, а експресивний аспект суб'єктивності (хоча й відчужений від его)». Новаторство вже класичного (фрейдівського) психоеаналізу в літературознавчому вжитку – насамперед у встановленні між психічною реальністю і твором відношень інверсованих, значно більш розмаїтих, ніж прямі аналогії біографізму. Психоеаналіз Юнга перегукується із семіотикою і використовує принципи структуралізму, психоеаналіз Лакана – із методом деконструкції. Цю трійцю (дискурси Фрейда, Юнга й Лакана) легко вписати в Бартове бачення еволюції ідей: генезис – знак – «слід».

Будь-який психоеаналіз шукає у творі мистецтва, як і в сновидінні, роботу несвідомого, а тому дещо інше, аніж сказане, і ніколи не буквально сказане. Однак намагання «докопатися» до первинного, справжнього, автентичного може зруйнувати для дослідника «чар» поезії, бо первинними виявляються «низькі» інстинкти чи докультурна нерозмежованість добра і зла. Вадою психоеаналізу в літературознавстві є те, що він чи не найбільше з усіх методологічних пропозицій – суб'єктивний, адже читач (і дослідник) також проектує власні несвідомі змісти на твір, отож кожна інтерпретація – це певною мірою самоінтерпретація. З іншого боку, це й перевага – хіба ж не всі ми нарцисичні?

Праці З. Фрейда «Тлумачення снів», «Психопатологія щоденного життя», «По той бік принципу задоволення», «Тотем і табу», «Дотеп і його стосунок до несвідомого», а так само й праці Юнга, як-от «Психологічні типи» та ін., – видаються більшості з нас, нефахівців, задовгими текстами. Звичайний читач воліє обмежуватися переказами й стереотипами. До Вашої уваги – також спрощена адаптація, але якщо Ви зацікавитесь – то *ad fontes*, до речі, «Вступ до психоеаналізу» З. Фрейда виданий українською. «Продегустувати» першоджерела манюсінкими шматочками (н-д,

уринок з Юнга про архетипи Матері й Батька) не займе багато часу за книгою Ж. Рюс²⁹. Незамінний та обов'язковий для розуміння усіх методів – підручник П. Баррі³⁰. А приклади психоаналітичної інтерпретації як зіставлення «об'єктного» й «суб'єктного» тлумачення (застосування теорій Фрейда та Юнга) – див. далі.

Літературознавчий психоаналіз – застосування ідей і категорій психоаналізу для інтерпретації літературного твору; методологія тлумачення твору, що відсилає до психічної активності. Психоаналітичні концепції мають суттєві відмінності, а методики їх використання створюють для дослідника ще багатшу палітру.

Розглянемо **базові принципи й деякі відмінності літературознавчого психоаналізу**:

1) Творчість – це експресія творця, значною мірою несвідома, тобто не цілком контрольована автором і для нього самого не вповні зрозуміла; правда, для класичного психоаналізу це поле постійної боротьби (Фрейд), для аналітичної психології – навпаки, простір гармонізації, досягнення балансу (Юнг) свідомого й не- / під-свідомого.

2) Децентрація суб'єктивності. Людська психіка, а відповідно й наша ідентичність – не є монолітом «я». Уже в класичному психоаналізі динамічна диференційована модель людської психіки (Я, Воно, Над-Я) засвідчує нове, плюралізоване розуміння суб'єктивності, що не зводиться до свідомої та цілісної позиції автора. Але й тлумачення «Я» – однієї з інстанцій у психодинамічній концепції особистості Фрейда – зазнає зміни. Для Фрейда «Я» – пасивний об'єкт зовнішнього впливу, така собі довічна жертва схибленого дитинства, для Адлера «Я» – активний суб'єкт, який утверджується всупереч обставинам, долаючи суб'єктивне відчуття власної неповноцінності. У тлумаченні однакових симптомів для одного важливі причини, для іншого – психічна доцільність, мета. Для одного всеохопним бажанням, що рухає людиною, бачиться любов, для іншого – влада.

Антиномія дискурсів Фрейда й Адлера знайшла примирення у теорії Юнга як компенсаторне співвідношення екстра- та інтроверсії.

²⁹ Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки [Електронний ресурс]. – Київ, 1998. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/>

³⁰ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погиначко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.

Юнг змінює логічну опозицію еросу – танатосу (класичний психоаналіз) на психологічну: любов (бажання) – страх (влада). Перше співвідноситься з об'єктною настановою, друге – із суб'єктною. У такий спосіб із контрверзи «Фройд – Адлер» Юнг виводить принцип компенсаторного співвідношення свідомого та несвідомого як екстравертного й інтровертного (якщо свідомі установка екстравертна, то несвідомі – інтровертна, і навпаки), який можна розглядати як основу бінарних опозицій.

У класичному психоаналізі унітарність особистості заперечувалась розривом свідомого та несвідомого. В аналітичній психології особистості повернуто цілісність, однак не одновимірну, а системну. Дисоційованість (розрізнена множинність) психічного змісту, спроектована на художній твір, може розглядатися в якості динамічної структури. Ж.Лакан не був першим, хто поєднав лінгвістику і психологію, однак його структурний психоаналіз чи не вперше декларує суб'єктивність як відношення. Антиномія бажання та авторитету постає у вигляді бінарної опозиції «я» – «інший», тобто виявляє суб'єктивність як зв'язок, а не сутність. Якщо в аналітичній психології поняття «інший» пов'язувалось із несвідомим психічним змістом, обіцяючи людині автентичність (пізнати себе можна тільки в проекції на іншого), то в структурному психоаналізі «інший» витворюється символічним порядком мови і стає підставою відчуження і невдоволеності: «Навчаючи суб'єкта втішатися тим, що він панує і над ним панують, і обіцяючи повернення дитячого нарцисизму через ототожнення з Іншим, що представлений ім'ям, образом і правилами імперативної процедури, суперого посвячує свого суб'єкта протягом дитинства у світ установчого спотворення», – пише Лакан. Його модель суб'єктивності є розрізнявальним принципом наявного й відсутнього, і така двочленність є найпростішою основою коду.

Децентрація суб'єктивності стирає межі між «своїм» і «чужим». Система персонажів як проекція авторської суб'єктивності – фрейдівської моделі «Воно – Я – Над-я», плюралізованої юнгіанської системи архетипів (Тінь, Персона, Аніма/Анімус, Самість) або лаканівської моделі («Я» – «Інший») дає широкі можливості для інтерпретації художнього тексту.

3) Зображене в художньому творі для психоаналізу нагадує сновидіння, тобто має символічний, неміметичний характер, але «розшифровувати» буквальний, первинний психічний зміст і є

завданням інтерпретатора. При цьому Юнг зауважує, що для Фрейда це тлумачення «об'єктне»: образи сновидіння / твору співвідносні із постатями з реального життя сновидця / письменника (батьками, дітьми, коханцями та ін.) – тоді як сам Юнг надає перевагу «суб'єктній» інтерпретації, за якої усі образи сну / твору представляють психічні змісти власне творця: «...сновидіння є той же театр, в котрому сновидець є і сценою, і актором, і суфлером, і режисером, і автором, і публікою, і критиком»; якщо зміст «великих» сновидінь Юнг порівнює з міфами, то в «посередніх» він вбачає структуру, подібну до структури драми.

Способи, якими несвідоме «кодує» свої змісти, нагадують базові механізми літературної образності: метафору (згущення) і метонімію (зміщення), а також символізацію і контамінацію.

4) Творчість – як для письменника, так і для читача – важлива як спосіб вирішити чи оминати психічні конфлікти, уникнути фрустрації (невдоволення собою та своїм місцем у світі), навіть втриматися на межі божевілля, а художній текст (та й не тільки художній) – це форма, яку зумовлюють механізми психологічного захисту – ті «виверти», які дозволяють нам перехитрувати самих себе і втримати контроль (Фрейд) чи відновити баланс (Юнг). Від часів Фрейда теорія механізмів психологічного захисту зазнала доповнень і змін (до слова, вагомий внесок належить його доньці Анні Фрейд), тому ми також мусимо встановити тут певні «береги», спільну «систему координат» – див. далі.

Але варто наголосити, що – поряд з об'єктним і суб'єктивним баченням «я» – дискурси Фрейда, з одного боку, й Адлера з Юнгом, з іншого, у тлумаченні літератури різняться ще й вектором часу: Фрейд шукає психічні причини, переважно в первинному конфлікті Едипової стадії, тоді як Адлер і Юнг дошукуються психічної доцільності творення уявного – і переважно в актуальному теперішньому часі. Пояснюючи певний феномен, Фрейд ніби каже «тому що», Адлер і Юнг – «для того, щоб».

5) Ви вже знаєте, що Фрейд не «відкрив» несвідоме, але запропонував його наукову теорію, яка бере до уваги саме індивідуальний вимір. Натомість Юнг, полемізуючи з Фрейдом, вважав це недостатнім – і як доповнення розробив теорію колективного несвідомого, яке не є хаотичним котлом, де киплять інстинкти, – це колективне несвідоме структурують успадковані від попередніх поколінь архетипні (первинні, амбівалентні,

повторювані) моделі, порожні форми (ніби канва для вишивання), але вони мають неабияку владу й привабливість, бо дають змогу людині почуватися частиною цілого людства. Архетипи виявляються не у всіх творах, а тільки в кращих, глибших, котрі й долають час, а щодо інших, то, за словами Юнга, «мистецтво, яке повністю або переважно особистісне, заслуговує на те, щоб його розглядали як невроз».

Психодинамічна концепція особистості З. Фрейда у літературознавчому вжитку

Фрейд вирізняє три психічні інстанції:

Ід (Воно) – психічна інстанція, якої ми не контролюємо, сюди належать: 1) підсвідоме (інстинкти), 2) несвідомі (підпорогові) враження, а також 3) витіснені бажання (не допущені до усвідомлення, ідеться насамперед про бажання еротичні й агресивні, які в людській культурі заборонено спрямовувати на родичів). Ід є джерелом психічної сили (лібідо), але уявлення не має про добро і зло. Фрейд метафорично представляв Воно як коня, який потребує керунку з боку вершника (свідомості), але якщо обмеження надмірні, то ми нікуди не поїдемо. Ід закрите для безпосереднього пізнання, але уривками пробивається до свідомості через емоції, сновидіння, творчість, мовлення (обмовки), а також його можна пізнати у проєкціях на іншого.

Его (Я) – свідома психічна інстанція, яка сприймається як центр ідентичності, вона постійно намагається узгодити «принцип задоволення» (бажання Воно) із «принципом реальності» (вимогами Над-Я), аби уникнути конфлікту.

Супер-его (Над-Я) – свідома психічна інстанція, яка представляє культурні норми, авторитети, цінності й заборони, це той внутрішній «голос», який ми називаємо совістю. Над-Я, за Фрейдом, формується у віці 5-6 років (Едипова стадія) через долаття потягу до матері (й ревнивої агресії до батька) страхом перед батьком та зрештою його наслідуванням – прийняттям чоловічої поведінки як моделі (хлопчачий варіант, у дівчаток навпаки: долається любов до тата й суперництво з мамою). Над-Я – це здобута можливість самоконтролю, засвоєння базових культурних заборон – заборони інцесту й заборони вбивства родича – уже потім сюди додаються інші «треба» й «не можна». Однак не варто сприймати Над-Я суто як внутрішній примус – це ще й ідеальний образ

«кращого в мені», що постійно спонукає людину, якщо перефразувати тут Лесю Українку «до себе дорівнятися».

Едипів / Електри комплекс – не зовсім подолані в едиповій стадії базові культурні заборони: еротичний потяг хлопчика до матері / дівчинки до батька й агресія, відповідно, до батька / матері, котрі в нормі у дорослому віці є бажаннями витісненими, тобто проявляються не в житті, але в сновидіннях і творчості. Як відомо, міфічний Едип убив свого батька й одружився з матір'ю – не знаючи, що це його рідня. У підручнику Баррі почитаєте, як З.Фройд трактує нерішучість Гамлета В.Шекспіра через Едипів комплекс. Оскільки у всіх людей без винятку підсвідоме – без нашого відомо – продовжує наполягати на витіснених бажаннях, мистецтво – усе мистецтво – продовжує, як і сновидіння, їх виявляти. Але в такому разі для інтерпретації твору ця схема нічого не дає, бо не вказує на особливості твору порівняно з іншими, хіба на більшу роль несвідомого у творчості якогось автора. Н-д, мотив інцесту поширений у творчості Т. Шевченка. Або його «Садок вишневий коло хати» – ідилія, але придивімося: де у цій щасливій родині батько? «Поклала мати коло хати маленьких діточок своїх, сама заснула коло їх...» А батько заважав би.

Широко вживаний **метод довільних асоціацій** – і задовго до семіотики – також застосовував психоаналіз, але важливо, щоб асоціації належали творцеві (у тлумаченні снів – сновидцю, у тлумаченні обмовок – мовцю). Тож як опитати письменників? – переважно не вдасться, але можна простежити авторські асоціації за листами, щоденниками, спогадами, іншими творами (бажано не переступати часові межі написання аналізованого тексту).

Механізми психологічного захисту в художньому тексті

З погляду Фрейда, уся людська культура – це невроз, конфлікт біологічного й культурного. Але наша психіка має в арсеналі чимало механізмів психологічного захисту, які дозволяють якщо не вирішити, то уникнути конфлікту чи його відтермінувати. Уся творчість у класичному психоаналізі прочитується як сублімація (вивищення) витіснених бажань, тобто реалізація їх у формі, прийнятній саме своєю несправжністю, – формі умовній, символічній.

Прочитувати в художньому творі механізми психологічного захисту, докопуючись психічних конфліктів, які за ними криються (ними долаються-усуваються), цікаво. При цьому варто зважати на

дві можливі перспективи: автора й героя. Власне, тільки перша має психоаналітичний сенс, бо ж у творі знаходить вияв саме психологія творця. З іншої перспективи, коли персонажа розглядають як реальну людину з реальною психікою і навіть можливим минулим, не прописаним у творі, – це наївний реалізм, у кращому випадку – ілюстрація для психоаналітика, але не для літературознавця. Однак навіть коли письменник мислить себе «людинознавцем» і змальовує психологію своїх героїв (н-д, В. Даниленко обізнаний із класичним психоаналізом і свідомо використовує його схеми), це не значить, що в таких творах немає місця для несвідомого вияву автора.

Витіснення (згнічення) – механізм психологічного захисту, що полягає в недопущенні до усвідомлення психічних змістів (еротичних чи агресивних), які неприйнятні з погляду загальнолюдської культури чи більш варіативних індивідуальних «налаштувань». Н-д, у поезії Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» витісняється агресія до батька. Цей механізм не є продуктивним, адже згнічене повертається – і ще більш наполегливо. Як писала Леся Українка Агатангелу Кримському, щоб «природа» не лізла у вікно, треба її пускати в двері.

Заміщення – механізм психологічного захисту, що дозволяє реалізувати неприйнятні з погляду Над-Я бажання (агресивні або еротичні) на доступному, «дозволеному» об'єкті, яким замінюється заборонений. Н-д, у поезії Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» читаємо «затихло все, тільки дівчата та соловейко не затих». Гадаєте, дівчата пішли на вечорниці послухати соловейка? А хлопців і не згадано. Образ соловейка – фігура заміщення.

Заперечення – механізм психологічного захисту, що полягає в невизнанні за собою певних бажань (через страх не отримати бажаного), невизнанні рис (котрі не вписуються в ідеальний образ), а також впертому «впритул не бачу» очевидних речей, які можуть спричинити неприємні фрустраційні переживання. Пам'ятаєте байку про Лисицю й виноград? Заперечення як механізм захисту, такий собі обманний маневр самозаборони, іноді важко відрізнити від «чесної» відмови (власне, для Лисиці виноград може й справді не бути привабливим), але впізнати заперечення, за яким криється приховане бажання, допоможе надмір експресії: ніколи, нізачо, ні-ні-ні.

Ідентифікація – механізм психологічного захисту, що дозволяє без докладання зусиль насолодитися чужими здобутками,

перевагами чи цінностями шляхом ототожнення себе з Іншим – людиною, групою, навіть персонажем художнього твору. Без ідентифікації годі уявити співпереживання, а так само й уболівання за героя. Об'єкт ідентифікації не обов'язково має бути успішним (власне, перемога потрібна для задоволення бажання влади, а для потреби любові не менш виграшною є позиція жертви).

Компенсація – механізм психологічного захисту, що працює як заміна бажання, яке неможливо задовольнити, іншим, із яким можна досягти успіху. Для Адлера поведінка людей завжди компенсаційна – і щодо власних вад і невдач, які долаються прагненням успіху, і так само щодо успіху й чеснот інших, які знецінюються пошуком у них вад. Для Юнга компенсація – це відношення між свідомим і несвідомим, які постійно врівноважують одне одного. Якщо для Адлера компенсація – це дія, що допомагає вольовому суб'єкту перемогти обставини, аби здолати відчуття неповноцінності та здобути владу, то для Юнга компенсація може виявлятися і в снах, фантазіях, а зокрема й художніх творах – компенсуючи те, чого не можна змінити – реальність (правда, також не об'єктивну). Компенсація має широкі межі – від протилежності до ледь відмінних варіацій. Н-д, поезія Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» написана геть не біля хати, а далеко від родини й щастя – у казематі. Якщо заміщення замінює об'єкт (образ), то компенсація є підміною дії (сюжету).

Проекція – механізм психологічного захисту, який виявляється у приписуванні іншим власних несвідомих змістів. За Юнгом, усе несвідоме проектується (а не тільки неприйнятне). Озирніться на тих, кого любите, й на інших (або й тих самих), хто Вас страшенно дратує, – і впізнаєте себе. Якщо за рахунок ідентифікації ми позичаємо іншого собі, то у проекції, навпаки, позичаємо себе іншому (який насправді може бути геть не таким). Усіх персонажів художнього твору можна розглядати як проекції або реальних людей (за Фройдом), або різноспрямованих і відносно автономних психічних змістів (їх і називають комплексами), або як проекції психічних інстанцій, між якими розгортається конфлікт (див. далі приклад інтерпретації).

Раціоналізація – механізм психологічного захисту, що дозволяє 1) відгородитися від власних емоцій, які лякають надміром чи неконтрольованістю, за рахунок теоретизування, яке дає нам тверезо «стати збоку», або 2) псевдопояснення, яке замінює

неприємну фрустраційну правду про себе більш шляхетними «причинами» й вибудовуванням логічних пояснень знаходить для неприйнятного змісту безпечний обхідний шлях. Пам'ятаєте «Коні не винні»?

Регресія – механізм психологічного захисту, що є поверненням назад – в інфантильний чи навіть докультурний стан, де знімаються заборони на неконтрольований вияв емоцій, на сором, на відчуття провини за безвідповідальність. Регресія – це втеча у дитинство, а водночас спроба «відмотати» назад до ще не зіпсованого, ще вільного, ще золотого часу: «Хіба не чуєш, затуливши очі, свою колишню круглу чистоту?» (Н. Білоцерківець). Як Ви здогадалися, дитинний світ у поезії Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» – це також регресія.

Сублімація – механізм психологічного захисту, що дозволяє реалізувати витіснені бажання у символічній «високій» формі. Об'єкт не замінюється, дія не замінюється, але реалізація бажання є умовною, метафоричною, тож Воно може тішитися досягнутим задоволенням, а Над-Я – його прийнятним окультуреним виглядом. Уся творчість є сублімацією, але для визначення конкретних прикладів важливі деталі, н-д у поезії Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» еротичне й чоловіче все ж присутнє, але в ошатному «вбранні» символіки родючості: «плугатарі з плугами» – і саме надмір дозволяє стверджувати, що тут несвідоме проявило себе.

Теорія архетипів К.-Г. Юнга

Крім теорії психологічних типів, Юнг відомий відкриттям колективного несвідомого – архетипів. Архетип – амбівалентний повторюваний ідеальний першообраз, що представляє універсальну (загальнолюдську) модель; «порожня» форма колективного невідомого, що наповнюється варіативним змістом у сновидіннях і творчості. Легко знайти архетипи також у дискурсі міфології. Н-д, архетип Великої Матері (на відміну від Матері) – всепрощення і вселюбов. яка не зважає на вади, хиби й потворність «дітей». Архетип Дитини поєднує слабкість і могутність і переповнює культуру в кризові часи, коли людство потребує оновлення. Яскраво виявляють прадавність та амбівалентність архетипи стихій. Але Юнга більше цікавили архетипи, що наповнюють психічну структуру особистості, зачаровуючи й підкоряючи, – і якщо баланс порушується, то в такому ототожненні з чимось більшим, у

поглинанні надособистісними прадавними силами є небезпека для індивідуальності втратити себе, розчинитися.

Персона – архетип, відповідальний за пристосованість до соціуму, «я для іншого», соціальна маска особистості. У творах це персонаж, який не просто має своє місце, але успішно й толерантно комунікує з іншими чи дбає про дотримання закону. Н-д, Вілсон із серіалу «Доктор Хаус». Як метафора: вишколений армійський кінь із відчуттям власної значимості – чи покірنا колгоспна шкапа. Цінність: успіх, статус, порядок, справедливість.

Тінь – архетип, що є втіленням індивідуальної – цілком асоціальної – свободи особистості. Цей «темний» двійник часто є антагоністом Персона, але – як і будь-який архетип – він амбівалентний, тож не варто ототожнювати його зі злом. Привабливість Тіні – у свободі від умовностей, у сваволі та незалежності. Н-д, д-р Хаус із однойменного серіалу. Як метафора: дикий мустанг, який мчить, зачарований власним бігом, – і не мусить про когось дбати чи думати про наслідки. Цінність: воля (в обох значеннях: і вільного, і вольового).

Аніма / Анімус – це архетип індивідуальності, сокровенна «душа», «я для себе»; такою «душею» чоловіка є образ жінки – Аніма, може бути винятково в чоловічих сновидіннях і творчості, а «душею» (чи, коли хочете, духом) жінки є образ чоловіка – Анімус, який проявляється у жіночих сновидіннях і творчості. Н-д, Каді із серіалу «Доктор Хаус». Як метафора: крилата коняка протилежної статі, вона не з реального світу, але її образ на певний час приміряється / прикладається до реальних істот – бо в цьому і є суть дружби чи кохання. Цінність: повнота, автентичність, любов.

Персона, Аніма / Анімус і Тінь накладаються на трикутник персонажів, який може позмагатися в інтерпретаційній універсальності із фройдівським первинним конфліктом едипової стадії (батько, мати, «Я»).

Самість – архетип гармонії індивідуального й колективного, бажаного й дійсного, я і світу, це те нетривке відчуття рівноваги, яке ми зазвичай називаємо щастям. У літературних творах цей образ, на відміну від попередніх архетипів, не є персоніфікованим. Самість можна прочитувати в образах хати, гори, дерева, вінка, хреста, кола інь та янь тощо. Але раз ми вже взяли за «конячі» метафори, то уявіть собі золоту підкову – абсолютно непрактичну, символічну й водночас «справжню» річ, яку хочеться коли-небудь знайти.

4.1. Літературознавчий психоаналіз: індивідуальне несвідоме

«Хвостаті» В. Винниченка: психічні проекції автора в художньому творі³¹

Процес дешифрування нескінченний, і ми схильні вважати, що все, що ми бачимо в творі, у ньому дійсно є [9, с. 86].

У. Еко

На перше місце серед звинувачень, адресованих В. Винниченку його сучасниками, він ставить такі закиди: «1) в проповѣди голыхъ животныхъ инстинктовъ, апологїи одичанїя, озвѣренїя, 2) в проповѣди разврата, половыхъ наслажденїй, санинства, утѣхъ тела, восхваленїя проституціи, сутенерства...» [3, с. 91]. Лише п'ятим пунктом письменник просить критиків-марксистів того далекого 1911 року: «... пусть укажутъ тѣмъ мѣстамъ моихъ работъ, на основанїи которыхъ они обвинили меня в отступничествѣ, ренегатствѣ, защитѣ реакціи» [3, с. 91]. Пострадянське літературознавство, навпаки, починало із Винниченка-політика, але, зрештою, ґрунтовні дослідження не могли обминути і «дражливих» статевих аспектів творчості (див., напр., монографію В. Панченка «Будинок з химерами»). Письменнику було повернуто колишню славу іммораліста, ніцшеанця, котрий ламає усталені канони, експериментуючи в пошуках нової моралі.

Мотиви кохання і любові (як інстинкту й почуття), подружньої вірності й зради, а надто мотиви дитини та батьківства у творчості Винниченка після компаративного дослідження В. Панченка частіше виринають в іншому способі інтерпретації (втім, також заявленому в його монографії) – способі безпосереднього зіставлення головного персонажа з особою письменника, героїнь творів – з коханками/дружиною Винниченка, мертвих немовлят у художніх текстах – із загиблою/ненародженою дитиною в реальній біографії письменника.

³¹ Першодрук: Горбань А. «Хвостаті» В. Винниченка: психічні проекції автора в художньому творі. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Збірник наукових праць. Випуск XIII / ред. кол. Поліщук Я.О. та ін. Рівне : Перспектива, 2004. С. 132-140.

Так, В. Панченко констатує: «Реальний сюжет із Люсею Гольдмерштейн теж «по ходу» трансформувався в літературний. Уже наприкінці 1908 р. В. Винниченко відправив до «Літературно-наукового вісника» драму «Memento», перенісши в неї багато що із власного роману, який пізніше, місяців через чотири після написання п'єси, завершиться смертю дитини Володимира Винниченка і Люсі Гольдмерштейн» [6, с. 74]. Інша дослідниця, Т. Пушкаренко, зазначає: «Твори, написані до 1916 р., не без впливу «комплексу батьківства», наче спровокували його власну долю. В травні 1916 р. його очікувана дитина не народилася, бо дружина була прооперована. Талановитий митець так і не зміг позбутися згаданого комплексу. Шанс стати батьком для Винниченка був утрачений, в романі він його передає Кирпатову Мефістофелю, лишивши й надалі за собою право тільки писати, філософствувати про шлюб та дітей» [7, с. 27].

Поза сумнівом, реальна втрата дитини – надто велике психічне випробування для митця, аби не бути сублімованим у творчості. Однак викликає подив та містична провіденційність, котру вбачають дослідники, вказуючи, що якраз літературні сюжети передували реальним подіям. Ця зворотна хронологія спонукає засумніватися у прямій, безпосередній детермінації творчості авторським життєвим досвідом – говорячи словами М. Фуко, засумніватися в тому, що біографічний автор іде попереду твору.

Метод. К. Г. Юнг запропонував для тлумачення продуктів несвідомого, зокрема сновидінь, метод інтерпретації, який доповнює фрейдівський каузальний підхід розглядом фінальним. «Фінальністю, – зазначає К. Г. Юнг, – я хотів би означити лише іманентну психологічну спрямованість до мети» [10, с. 67]. Прикметно, що в такому ж напрямку – від детермінації до означування – рухалась, поряд із психоаналізом, і семіотика: у тлумаченні твору, за словами Р. Барта, «ідея продукту поступово поступилася місцем ідеї знаку» [1, с. 221].

Епічний твір, зокрема оповідання, відрізняється від несвідомих снів-фантазувань додатковою свідомою вербалізацією, що створює «історію», тобто інтерпретацію подій (звідси дуальність сюжету та фабули). Однак сон та оповідання мають і спільні риси: динамічну подієву модель, дискретність хронотопу та систему персонажів. Відтак цілком можливим бачиться застосувати до творів В.

Винниченка спосіб інтерпретації, запропонований Юнгом для психологічного тлумачення сновидінь.

К. Г. Юнг наголошує: «Цілісне творіння сновидіння по суті суб'єктивне, і сновидіння є той же театр, в котрому сновидець є і сценою, і актором, і суфлером, і режисером, і автором, і публікою, і критиком. Ця проста істина складає основу того погляду на зміст сновидіння, який я означив як тлумачення на суб'єктивному ступені» [10, с. 99]. Зазначений метод, що згадується Юнгом ще як синтетичний, або конструктивний, або герменевтичний (вочевидь, на противагу фрейдівському психоаналізу), по суті, розглядає сон (твір) як знакову систему, за якою стоїть не реальність, а сновидець (творець). Відтак йдеться не стільки про минулий досвід, скільки про наявну психічну ситуацію, щодо якої несвідоме пропонує не лише доцільну компенсацію до свідомої настанови, але може виконувати і прогностичну функцію. Юнг зазначає, що це «антиципація майбутніх свідомих досягнень, щось на зразок підготовчої вправи або ескізу, наперед накиданого плану. Його символічний зміст іноді є проектом для вирішення конфлікту...» [10, с. 84].

На противагу об'єктному тлумаченню, що співвідносить образи сну із речами, людьми та явищами реальності, суб'єктне тлумачення «кожну частину сновидіння, наприклад, всіх діючих осіб, співвідносить з самим сновидцем» [10, с. 57]. І біографічний метод, і класичний психоаналіз, які застосовуються у літературознавстві до категорії «автор», у термінології Юнга можна вважати саме тлумаченням на об'єктному ступені, що шукає в художніх образах реалії минулого.

Однак недаремно йдеться про ступені. К. Г. Юнг не відмовляється від потреби аналізу, лише вважає його недостатнім: «Тлумачення на об'єктному ступені – аналітичне, тому що воно розкладає зміст сновидіння на блоки ремінісценцій, котрі співвідносні із зовнішніми ситуаціями. Тлумачення на суб'єктному ступені, навпаки, синтетичне, оскільки воно відділяє комплекси, або блоки ремінісценцій, що лежать в основі, від зовнішніх приводів і розуміє їх як тенденції або як компоненти суб'єкта, а також знову приєднує їх до суб'єкта» [10, с. 57].

Тлумачення мотиву немовляти на об'єктному ступені можна вважати чітко окресленим у сучасному винниченкознавстві. Доповнити його суб'єктною інтерпретацією особливо спокусливо на прикладі оповідання «Хвостаті», адже, крім притаманного

Винниченку психологізму, ще й місцем дії твору є божевільня. Відтак можна спостерігати химерне переплетіння: свідомі авторські інтенції, художнє моделювання ним патологічної психіки персонажів та, з іншого боку, несвідомі проекції суб'єктивних змістів психіки автора на ту ж систему персонажів, – що і є предметом нашого розгляду.

Звичайно, чітке розмежування свідомого і несвідомого вияву автора в тексті твору було б досить претензійним завданням щодо цілісних образів, оскільки їх творення відбувається за більшої чи меншої участі обох чинників. Однак елементи, що є свідомими інтенціями автора, можна виокремити на підставі розрізнення фокусів бачення: внутрішнього, який належить персонажу, та зовнішнього (авторського), що не тільки охоплює подієву цілість твору як цілеспрямовану і завершену, але й вербалізує її, передаючи власне екзистенційне переживання персонажеві та відмежовуючись від нього естетичним переживанням. М. Бахтін для віднайдення автора в епічному творі пропонує «вибрати всі завершуючі героя та події його життя, принципово трансгредієнтні його свідомості моменти й визначити їх активну, творчо напружену, принципову єдність; живий носій цієї єдності завершення і є автор, що протистойть герою як носію відкритої й зсередини себе не завершуваної єдності життєвої події» [2, с. 41].

Авторське «Я». В оповіданні «Хвостаті» розповідь ведеться не від першої особи, проте майже все перепускається через сприймання, мислення та емоції головного персонажа. Невласне пряма мова у поєднанні з безсторонньою оповіддю від третьої особи створює враження свідомості, протиставленої художньому світові: «Устиненко в гніві підбіг до віконечка. Знову вони дозволяють цьому звіреві вити! «Хворий»! Від цього, дійсно, можна захворіти й збожеволіти! Падлюки хвостаті!» [4, с. 255]. Головний персонаж – пацієнт психлікарні, впевнений у власній нормальності. Це один із «чудних» Винниченкових персонажів. Гра неадекватного і нормального сприйняття у творчості письменника часто слугує взаємооберненню цих опозицій, представлених героєм і його світом.

Усі люди уявляються Устиненкові хвостатими: і постаті з минулого, нормального життя, в якому дружина зрадила йому з його давнім другом; і пацієнти психлікарні, за якими він спостерігає через віконечко у дверях своєї палати; і медперсонал: «К чорту з усякими візитаціями, професорами, знаменитостями! Всі вони з хвостами:

задери поли їхніх прекрасних сурдугів – і вони закрутять хвостами, як пси на здобич!» [4, с. 254].

Трансгредієнтні свідомості персонажа моменти – це авторський опис, на позір безсторонній, позбавлений оцінювання та взагалі будь-яких міркувань. Це лише бачення, до того ж охоплює воно переважно Устиненка. Усіх інших персонажів «бачить» він, тільки йому належать висновки, емоції, міркування, саморефлексія. Таким чином, цей образ лишається в оповіданні єдиним «нехвостатим» та неосудним. Попри те, що Винниченко вживає третю особу, цього персонажа цілком можна співвіднести не з мовним «я», але з психічним «Его» – центром суб'єктивної ідентичності автора. Письменник лише вербалізує свідчення цієї свідомості, але саме словесне вираження створює постійно відновлювану напругу «погляд на персонажа – погляд персонажа»: «Тоді Устиненко теж одійшов од дверей і, зловтішно посміюючись, дрібними й швиденькими кроками заходив по номері. Халат теліпався поміж колін, пантофлі зсувалися набік, але це тепер уже не важне!» [4, с. 253]. Чергування зовнішнього вигляду та «внутрішньої мови» не дозволяє звикнути до цієї свідомості, оскільки текст постійно демонструє «ковзання» від бачення «іншого» до рефлексій «Я». Вживання займенника «він», як і божевілля Устиненка, є способом дистанціювання автора, поглядом на себе збоку. Це експлікує художній текст оповідання як суб'єктивний зміст саморефлексії: «І раптом, дивлячись на всі ці обличчя, що мовчки та допитливо розглядали його, Устиненко якось виразно-гостро помітив чудне становище своє серед цих людей, що з якогось права допитують його, не довіряють, мають над ним силу» [4, с. 261].

Художній простір оповідання складається з двох кімнат: палати Устиненка та коридору, який він може спостерігати через віконечко. Бачити Устиненко може далеко не все – лише невелику частину. Ще – може чути: «Але виття не вгавало. Здавалося, десь там, на голій, блискуче намащеній підлозі сидів на задніх лапах якийсь химерний звір і, задерши догори голову, тоскно, вивертаючи всю свою темну, звірячу душу, вив» [4, с. 255]. Інтерпретуючи на суб'єктному ступені, ці дві кімнати можна співвіднести зі свідомим та несвідомим психіки автора. Простір поза палатою Устиненка не лише населений «звірами», але й лишається більшою частиною непідвладним для пізнання та розуміння, що асоціативно підсилюється протиставленням світла і темряви: Устиненко, ходячи

по своїй кімнаті, «то пірнав біля дверей у півтьму, то виринав із неї коло протилежної стіни» [4, с. 267].

Милосердна сестра у сприйманні персонажа також виявляє цей поділ на світле й темне, раціональне та ірраціональне: «Світло лампи з-над дверей косо відрізало її голову й плечі від усього тіла і здавалось, що сестра стояла по груди в воді. Ось зараз випливе з-заду хвіст» [4, с. 267]. Юнг вказує, що «вода означає несвідоме, або краще – неусвідомлене» [10, с. 62]. Що ж до «відрізання» жіночої голови від тіла – плоти, гріховності, фізіології – тут доречно пригадати дві картини В. Винниченка: «Жіночий акт», де щільно пов'язана хустинкою жіноча голівка виглядає доволі абсурдно порівняно з її цілком оголеним тілом, та один із «Портретів дружини», на якому вона зображена в яскраво-жовтому капелюсі, що, наче німбом, вихоплює її обличчя із загального темного тла. Т. Пушкаренко пише про символічність жіночого головного убору стосовно іншої героїні Винниченка – Білої Шапочки, котру дослідниця співвідносить із дружиною письменника, розглядаючи «капелюшок як знак європейськості» [7, с. 29]. На суб'єктному ступені паралелі радше варто провести не з конкретною жінкою, а з авторським амбівалентним ставленням до жіноцтва взагалі, в якому «голова» і «тіло», духовне і тілесне протиставляються. Ця ж авторська дисгармонія виявляється в Устиненковій репліці до лікарів: «Ви навіть не звірі, як Губан і Маня, а просто машини з хвостами й апаратами на плечах. Гидота ви, от що! Кати! За що катуєте мене тут, га?! Падлюки!» [4, с. 264].

Страждання Устиненка не знаходять співчуття у персоналу лікарні: «Янківський і Луцкевич з байдужою увагою дивилися на нього, як дивляться студенти на корчі жаби, що над нею провадять вівісекцію» [4, с. 260]. Прикметно, що Винниченко обирає для свого персонажа саме посаду бібліотекаря. Але книжні знання не здатні йому зарадити: «Та виявилось, що люди – зовсім не книги. Вони мають кігті, підступство, отруту і хвости. В цьому Устиненко переконався на власному досвіді» [4, с. 259]. Лікарі й служники, що «досліджують» Устиненка, підглядають за ним, мають владу та силу примусу, постають образною проекцією психічного рівня Супер-Его (над-я), стосовно якого метафора «звірі» доповнюється: «Це вже й не звірі, а машини якісь» [4, с. 263].

Отже, авторське переживання непереборної межі між раціональним та ірраціональним – некерованим і непізнаним –

виявляється в художньому тексті образом божевільні, де головний персонаж (проекція Его) замкнений, відмежований від «звірів» (проекція Ід, несвідомого), – а ті собі вільно ходять коридором, хтось когось кусає, хтось обпікає руку...

На початку твору персонаж не приймає, або й ненавидить і «хвостатих машин», і «хвостатих звірів». Метафора хвоста – постійно акцентована деталь, що прозоро експлікує тваринне, біологічне, інстинктивне. Але «хвіст» може мати й інші конотації: диявольського або відьомського (тобто злого, могутнього, недоступного пізнанню) та, по-друге, того, що тягнеться з минулого (невирішеного, незбутого).

Дисгармонія та прагнення до рівноваги – домінанти авторських рефлексій. Попри славу іммораліста, певної частини своєї психічної істоти він не приймає. Так, у листі Винниченка до дружини є такі рядки: «Любов моя єдина, ти надзвичайно хороша і чиста. І ти мусиш простити ті мерзости, які я говорив тобі останніми часами під час Чи. В мені наче якийсь чорт сидів, який підштовхував бруднити твою фантазію» [5, с. 68]. Що цей «чорт» не мовний зворот, свідчить інша фраза з листа: «Ні, я абсолютно себе не знаю. В мені, здається, сидить з десяток людей цілком різних» [5, с. 71]. Ймовірно, саме ці «люди» і населяють художній світ Винниченкових творів.

Художній час оповідання умовно можна поділити на «історію хвороби» та «історію одужання» – відновлення психічної рівноваги не лише персонажа, але й автора. Суб'єктивний психічний зміст, що зазнає змін, дублюється різними персонажами, оскільки художній час дискретний, поділений на паралельні передісторії персонажів-пацієнтів, котрі до божевільні, «у житті», не перетинались. Дійшовши до певної межі розгортання психічної ситуації, цей час ніби починає зворотній відлік, програючи ту ж ситуацію по-іншому, – і вже в об'єднаному просторі коридору психлікарні. Відтак мотив батьківства, дитини та відмови/покинутості, що поєднує два перших, можна простежити в різних варіантах.

У лінійній авторській вербалізації розгортання сюжету виглядає так:

Страждання Устиненка від «дзвону», який «тиснув груди й голову. Руки, ноги – нічого, але груди й голова увесь час були під круглим пресом, що надушував із усіх боків (...) Через це ставало болюче-моторошно, тоскно» [4, с. 255]. «Груди й голова» звично

прочитуються як почуття і мислення. Початок оповідання засвідчує психічний дискомфорт, напруга якого надалі зростає.

Виття «звіра».

«Рятуйте! Рятуйте! – сказано заревів сусід зліва, Феклістов, – спасіть дворянина Феклістова! Караул!» [4, с. 255]. На противагу попередньому, біологічному символу (звір), «подає голос» і суб'єктивна проекція високого, духовного (дворянин).

«Далі зареготався і заридав король Лір. Це був сивенький, паршивенький дідок. Він називав себе королем Ліром, бо його власний рідний син видав його поліції. Тепер він, голий і жовтий, бігав по номері і то плакав, то реготався» [4, с. 255]. Привертає увагу насамперед амбівалентність емоцій, а також те, що в цього «короля Ліра», на відміну від літературного попередника, не три доньки, а один син. Відповідно до суб'єктного ступеня інтерпретації, можемо співвіднести психічного автора і з «королем Ліром», і з його сином, і з поліцією, тобто історія цього персонажа експлікує внутрішній конфлікт. Поліція – апарат суспільного примусу, що наглядає за порядком. Як символічний психічно значимий зміст цитований текст асоціативно співвідноситься із докорами сумління («поліцією» власної совісті), хоч загалом мотив батька-дитини-зради постає тут нерозмежованим.

У коридорі, за яким спостерігає Устиненко, божевільний кусає служника Кирпу: «Молдаванин лежав боком на підлозі, уп'явшись зубами в литку служникові і, мотаючи головою, сласно ревів» [4, с. 257]. Називання у Винниченка завжди семантично наповнене. «Молдаванин» тут прочитується як «чужий»: автор не задовольняється його статусом божевільного, створюючи додатковий бар'єр-дистанцію, аби почуватися захищено: «це не я, це інший» – провина покладається на чужого. Прізвище Кирпа також доволі промовисте. Отже, прийняття, допускання несвідомого (образ божевільного) до свідомого (образ Кирпи) загрожує ураженням честоловства чи впевненості в собі.

Візитація професора та лікарів – втручається рівень Над-Я. Устиненко розповідає свою історію. Емоційність та схвилюваність персонажа контрастує із професійним спокоєм та індиферентністю візитації. Виявляється, що була спроба самогубства, оскільки дружина Устиненка втекла з його давнім другом, Іваном Петровичем, якого син Устиненка називав Губаном Петровичем. Отже, виринає ще одна пара «батько – син». Якщо стосовно «короля

Ліра» син був кривдником, тепер він – покинута жертва. Провина за його сльози покладається не на батька, але на дуже близьку людину – друга. Прізвисько «Губан» знову викликає чуттєві асоціації.

Устиненко робить вигляд, що приймає ліки, але насправді не вірить лікарям та не відмовляється від думки про самогубство. Суб'єктивний зміст суїциду подвійний: це і самопокарання Его, але також потреба зміни, виходу, тобто помирання в старій якості. Із розмови Устиненка з медсестрою виявляється, що він не хоче бачити сина, вважаючи і його «хвостатим». Мотив покинутої дитини позбувається дистанціювання: це вже не чужий, не друг, а таки «Я» – батько – не приймає сина. Однак інтерпретуючи і цього «позакулісного» сина не як необхідну імплікацію батьківського ставлення, а самостійний елемент, його варто співвіднести із психічним змістом інфантильної частини психіки автора, що пов'язана з рухом, відродженням. Суб'єктивний зміст цього фрагменту – розірваність психічної цілісності, але свідоме визнання провини. У пошуках виходу творча активність спрямовується до зворотнього програвання ситуації, тобто спрацьовує захисний механізм регресії.

«Історія одужання» починається появою «двійника» Губана Петровича: «Устиненко нікого так не ненавидів, як «леопарда». Це був стрункий, високий красунь з тонкими, тугими ногами і пишними довгими вусами. (...) Устиненко ненавидів його за те, що він був надзвичайно подібний до Губана. Ріжниця була тільки в тому, що Губан – білявий, а цей – чорнявий. Решта ж – і невелика голова, і вуса, і расові руки, навіть хода, легка, котяча, – все таке саме» [4, с. 268-269]. Символіка біологічного, чуттєвого, що проступає в цьому описі, попри заявлену ненависть, не приховує симпатії та навіть замилювання: «Часто Устиненко цілими годинами простоював біля дверей, свердлячи «леопарда» очима, повними ненависти. Правда, від цього «дзвін» до такої міри стиснув груди, що в них почувався просто фізичний біль. Але в цьому була й якась насолода, бо «леопард» був реальний символ звірячого в людині. У нього навіть хвіст із-заду теліпався, – пояс від халату, – і піднімався як живий догори, коли «леопард» прожогом гнав коридором» [4, с. 269]. Сам письменник називає цього персонажа символом звірячого. Його суб'єктивний зміст – неоднозначне та суперечливе ставлення свідомості до тілесного, чуттєвого, інстинктивного. Схожість із Губаном та опозицію «білявий – чорнявий» можна інтерпретувати як

іраціональність останнього, невіддільність розумінню, що оприявнилась після конфлікту зі свідомістю. Прикметно, що «він уже давно був у лікарні, але ні лікарі, ні професори не могли з певністю поставити діагнозу його хвороби. На все він відповідав хмарно, дуже коротко, стисло, але цілком логічно, розумно і часом досить ущільнено. Але як тільки його відпускали, починав без устанку, швидко, гарячково ходити. Він міг ходити годину, дві, три, п'ять, доти, доки його не зупиняли й силою не вкладали спати. Якийсь час він лежав, потім схоплювався і знову починав ходити, нахиливши голову і поблискуючи гарячими, звірячими очима» [4, с. 269]. Таке ходіння навряд чи може прочитуватись на об'єктному ступені – як симптом психічної хвороби, радше ця деталь виявляє суб'єктивний зміст: свідомість дратується неконтрольованою активністю, яку виявляє «звіряче».

Біля грубки в коридорі («клубу») збираються божевільні. Мотив батьківства знову модифікується. Ще один батько – «старий єврей Шварц. Він підпалив свою крамничку, щоб дістати страховку. Але разом з його крамницею згоріла й його внучка від сина, вбитого на погромі, і старий збожеволів» [4, с. 271]. Зайве нагадувати, що Шварц – то теж «чорний». Порівняно з «королем Ліром», цей образ є вже цілком оберненим: провина покладається на батька. Суб'єктивний зміст авторського батьківського почуття проектується на «виправлення» ситуації: «Він тепер раз-у-раз ходив з лялькою на руках, любовно милуючи її й примовляючи до неї щось ніжне по-єврейськи. З рота йому звисала слина і капала на рум'яне личко ляльки, але він дбайливо витирав його і потім у захваті цілував» [4, с. 270-271]. Лялька замість дитини в тексті оповідання свідчить, що це лише символ, який з необхідністю імплікується поняттям «батько» (у цьому випадку – дід), поза ставленням персонажа ця лялька не має жодного значення. Отже, її суб'єктивний зміст – чиста інтенція родинного почуття. Однак якщо божевільного Шварца цілком вдовольняє такий «сурогат» дитини, то для всіх інших (і для зовнішнього сприйняття також) лялька означає не дитину, а несправжність, обман цього «виправлення»: зворотного ходу подій не буває.

Служник Пантюхін (як твереза свідомість), власне, і репрезентує цей другий погляд, а його вчинок ніби проводить «перевірку на справжність» родинного почуття: він кидає ляльку до груби. Антиципація небезпеки у художньому тексті була пов'язана з

іншим персонажем – «леопардом»: «Леопард» пролетів повз старого, зачепивши його роздутою полою халату. Шварц хапливо і ввічливо зійшов з дороги і підійшов ближче, колисаючи ляльку. Він наступив на відблиск вогню і той заграв на шкурі його стоптаної пантофлі» [4, с. 271]. Саме «леопарда» «тягло на вогонь», якого панічно боявся Шварц. Проте психічна активність, спрямована до реабілітації біологічного, інстинктивного, моделює обернену ситуацію, яка підтверджує несправжність ляльки, але справжність Шварцових почуттів. Якщо у першій частині служник Кирпа (свідоме) був жертвою, то тепер служник Пантюхін є винуватцем.

У цьому моделюванні трагедії «леопард», навпаки, виявляється рятівником: «Де дитина? – раптом рвучким, неприємним голосом скрикнув він. Але тут же, помітивши машинально звернені до вогню погляди, все зрозумів. Сильно штовхнувши в груди Чоботаренка, що стояв на дорозі, він стрибнув до груби, нахилився і засунув руку в саме полум'я» [4, с. 273]. Характерно, що персонаж, який представляє чуттєву сферу, питає не про ляльку, а про дитину. Те, що служник (ще один) стоїть йому на дорозі, знову окреслює протистояння «раціональне» – «біологічне». З іншого боку, письменник вдало програє тут оберненість адекватного та неадекватного сприйняття: божевільний здатний до розуміння, а нормальний Пантюхін виправдовує символіку свого прізвища.

Обгоріла не лише лялька, але й рука «леопарда» – травма ноги служника в першій частині також отримує обернене відбиття.

Чуттєву, інстинктивну, несвідому частину психіки цілком реабілітовано, і головний персонаж кричить «Честь вам, «леопард»!!!» [4, с. 274].

Бажання Устиненка бачити свого сина символічно окреслює відновлення психічної цілісності, на досягнення якої була спрямована несвідома творча активність автора.

Дозвіл на побачення з сином. Фінал оповідання експлікує суб'єктивний зміст примирення Его із несвідомим та чуттєвим, а також підкорення вимогам «горішнього поверху свідомості»: Устиненко покірний, доброзичливий і спокійний. «А як з хвостами стоїть справа? – лукаво, але проте з деякою обережністю спитав Янківський. – Хвости? Ну, так що ж? Хай собі й хвости. Вони не заваджають. Бо крім же хвостів буває й інше щось. Така моя думка тепер, пане лікарю» [4, с. 277].

У «Щоденнику» В. Винниченка знаходимо «переконавання, що наше психічне буття поділене на три поверхи: нижчий поверх, база – підсвідоме. Середній поверх – нижча свідомість, виділена з нижчого. І горішня – повна свідомість. Як і раз-у-раз база піраміди виконує найкориснішу, найголовнішу роллю, а горішня командує. Найгірший елемент, як і в соціальній структурі, середній, оце міщанство, дрібна буржуазія психіки. Заздрісна, зловтішна, дріб'язкова, злочинна, безграмотна, боязка. То вона, як тільки горішня ослабне, диктує підсвідомому всі капості, все зневір'я, втому, апатію, нудьгу, порожнечу» [Цит. за: 8, с. 26]. Текст оповідання «Хвостаті» оприявнює таку ж структуру: божевільні, служники, лікарі наче представляють цитовані «поверхи».

Суб'єктний рівень інтерпретації, що розглядає оповідання як динамічну модель-проекцію психічної структури авторської особистості, виявляє зміну акцентів свідомої настанови, власне, компенсаторне перетворення її на протилежність. Це засвідчує трансформація мотиву батьківства та контрастна оберненість персонажів-двійників: «король Лір» (батько-жертва) – і єврей Шварц (дід-злочинець), служник Кирпа (скривджений) – і служник Пантюхін (кривдник), Губан Петрович (спокусник) – і «леопард» (рятівник).

У божевільні, яка прочитується як суб'єктивний образ різноспрямованих душевних сил, в останню ніч – ніч надзвичайної зміни самопочуття пацієнта Устиненка – так само «белькотів свої жалі король Лір» [4, с. 275], але головний персонаж уже відмовився від самогубства: якщо «хвоста» не можна позбутися, то можна на нього не зважати.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
3. Винниченко В. К. О морали господствующих и морали угнетенных. Открытое письмо к моим читателям и критикам. – Львів, 1911. – 92 с.
4. Винниченко В. Твори. Т. VIII. – К.: Рух, 1928.
5. Володимир і Розалія Винниченки. З подружнього листування (1914) / Вступна стаття, підготовка тексту й примітки Володимира Кузьменка // Слово і Час. – 2000. – № 7. – С. 65-79.

6. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272с.
7. Пушкаренко Т. Текст і автор („Записки Кирпатого Мефістотеля» та „Щоденник В. Винниченка») // Слово і Час. – 2000. – № 9. – С. 26-31.
8. Сиваченко Г. Винниченків „конкордизм»у буддистському та психоаналітичному дискурсах // Слово і Час. – 2000. – № 8. – С. 17-26.
9. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
10. Юнг К. Г. Синтетический, или конструктивный метод // Аналитическая психология и психотерапия. – СПб: Питер, 2001. – С. 51-136.

4.2. Літературознавчий психоаналіз: колективне несвідоме «Боротьба» В. Винниченка як надособистісна проєкція психічного змісту табу³²

Творчість В.Винниченка після багатьох ґрунтовних досліджень все ще залишається «інтелектуальною провокацією», не вкладаючись повністю в жодну з інтерпретаційних моделей. Уже критична рецепція сучасників виявила проблемний та неоднозначний характер цих текстів, що спонукали до дискусій. Нова для української літератури позиція автора, котру спостеріг І. Франко у першому друкованому оповіданні Винниченка, знехтувала етичну одновимірність реалізму. Відсутність моралізаторства стала приводом для розмов про «імморалізм» автора. Відгуки та дослідження І. Франка, М. Євшана, Л. Косач, М. Грушевського, М. Сріблянського, М. Зерова, А. Ніковського, пізніші діаспорні прочитання (Г. Костюк, І. Качуровський, Т. Осьмачка та ін.) не погасили інтерес до «Винниченкової моральної лябораторії» (Д. Гусар-Струк). У пострадянський час його оповідання інтерпретувалися в різноманітних аспектах: філософсько-дискурсивному (Т. Гундорова), компаративно-типологічному та біографічному (В. Панченко, Л. Мацевко), художньо-стилістичному (О. Брайко, Л. Йолкіна), було розглянуто контрасти і нюанси (В. Гуменюк), утопічний та антиутопічний дискурси (О. Гожик).

³² Першодрук: Горбань А. «Боротьба» В. Винниченка як надособистісна проєкція психічного змісту табу. *Винниченкознавчі зошити*. Вип. 2. Ніжин : НДУ, 2005. С. 27–36.

Провокативність Винниченкових текстів лишається. Не в останню чергу вона пов'язана з тією «амбівалентністю» (В.Панченко), яка легко розкладається на антиномії, однак чинить опір однозначній детермінантній схемі. Зокрема, В. Панченка дивує «відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної «розчахнутості» між різними героями» [6, с. 50]. Однак цитований вислів відображає не стільки «дуалізм « письменника, скільки «моністичну», чітку й логічну, настанову дослідника. «Винниченко, – на думку Т. Гундорової, – закладає в українській літературі поч. ХХ ст. принципи і структурні ознаки релятивного модерного мислення» [3, с. 167]. Ця релятивність пов'язана, зокрема, із «викривленням» одновимірної етичної перспективи.

Так, стосовно персонажів Винниченка звична опозиція «хороший – поганий» втрачає чинність. Однак художній світ не стає поза етикою, «по той бік добра і зла». Звільнившись від суспільної моралі, «сильні» персонажі Винниченка трапляють під владу внутрішнього примусу, який часто означає ще більш жорстке придушення власних інстинктів, ще більш болісну екзистенційну проблему вибору, відповідальність за який цілком покладається на особистість. За романтичним викликом традиційному суспільству тут наявний модерний, невротичний конфлікт – розлад із собою.

Дисгармонія – один із провідних мотивів творчості Винниченка, а його ідея «чесності з собою», теорія конкордизму лише засвідчують потребу рівноваги, насамперед внутрішньої. До речі, яскраво виражена амбівалентність – те спільне, що дає підстави З. Фройд порівнювати механізм «табу» у первісних спільнотах та, з іншого боку, невроз нав'язливості людини окультуреної. «Для нас, – пише Фройд, – значення табу розгалужується в двох протилежних напрямках. З одного боку, воно означає святий, освячений, з іншого – жажливий, небезпечний, заборонений, нечистий» [8, с. 333]. Не лише аналітична психологія, але й будь-яка східна (інтровертна) релігія чи філософія не вбачає нічого дивного у внутрішніх суперечностях, контрастах, парадоксальному поєднанні протилежного – навпаки, без них психічне життя було б приречене на застій. У термінології ж З. Фрейда Винниченкова «чесність із собою» – то, власне, невроз нав'язливих станів: «Зовнішня загроза покарання зайва, тому що наявна внутрішня впевненість (совість), що порушення приведе до тяжкого лиха. Найбільше, про що можуть

сказати люди, котрі страждають нав'язливістю, – це про невизначене почуття побоювання, що через порушення заборони постраждає хто-небудь з оточуючих» [8, с. 342].

Заборони цієї «внутрішньої моралі» в малій прозі В.Винниченка виходять за межі біблійного списку чеснот та подекуди видаються доволі дивними. Окремим героям його творів «заборонено» не лише мати небажану дитину (мотив, простежений В.Панченком у драмах та романах В.Винниченка як «нав'язливий») [5], але й піддаватися жіночим чарам, особливо – мріяти про шлюб («Краса і сила», «Заручини», «Раб краси», «Народний діяч», «Кузь та Грицунь» та ін.). А заборони програвати, брехати і плакати (надто коли б'ють), які часто зустрічаються не лише в дитячих оповіданнях («Боротьба», «Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок», «Радість» та ін.), виявляють регресію до інфантильних психічних станів, що, в свою чергу, вказує на несвідоме походження таких самообмежень.

Прикметно, що сюжети цих та інших творів закономірно ведуть героя до порушення заборони. Як правило, В.Винниченка цікавить екзистенційна ситуація межі, якою стає героїчне нехтування зовнішніми приписами і трагічно неunikний переступ внутрішнього «табу».

Психоаналітична інтерпретація дає можливість пов'язати у ціле деякі дражливі для критики, але присутні для Винниченкової творчості риси: парадоксальність, амбівалентність, «розчахнутість» авторської позиції, дивовижні, «чудні» метаморфози персонажів та злами сюжету, а також нав'язливі варіації обмеженого кола мотивів та образів. У щоденнику Винниченка є такий запис: «Читаю народні казки. Вражіння від них: це **сни**, запам'ятані, затримані в пам'яті народу. **Невмотивованість дій**, як у снах. Відсутність логічних асоціацій. Відсутність уваги й керування свідомістю. Найдивніші події не викликають здивування, хоч обстановка дії цілком реальна» [2, с. 175]. Здається, мала проза Винниченка теж подекуди надається до таких «вражінь», адже, як будь-який справді художній текст, крім свідомої позиції автора, містить ще й проєкцію несвідомих психічних змістів, котрі виходять за межі суто особистісного, виявляючи «невроз» цілої модерної епохи.

У доробку В. Винниченка один із ранніх творів має прикметну назву «Боротьба». Форма листів, у якій написано повість, створює ілюзію авторського щоденника. Свіжі враження солдатського життя

Винниченка слугують, однак, лише матеріалом для надособистісного мотиву табу.

Зовнішній конфлікт твору – боротьба між солдатом Кравчуком та його ротним командиром: суперечність «штундарського» світогляду, переконаного в абсолютній цінності заповіді «Не убий», та, з іншого боку, армійської муштри, покликаної зробити з людини саме знаряддя вбивства. У ширшому розумінні – це боротьба за владу: владу морального впливу на роту і те право не мати іншої влади, крім себе, яке пізніший Винниченко назве «чесністю з собою». Його запис у щоденнику 1914 року, коли почалася Перша світова війна, вкотре повертається до парадоксу, розгорненого в сюжет «Боротьби», – парадоксу поваги до Бога і нехтування його заповіді: «Молилися за те, щоб Бог поміг добре вбивати» [2, с. 74]. Заповідь «Не убий», що стає «каменем спотикання» для персонажа «Боротьби», зазнає поразки не лише у творі, але й у реальному житті. Н. Михальчук пише про «кризу християнської традиції» в малій прозі В. Винниченка [4]. Власне, це «криза» не Винниченка, а часу: художній текст передчуває те збурення колективного несвідомого, що за якийсь десяток років виявиться масовими вбивствами. К.Г.Юнг констатує, що, на відміну від невротика, нормальна людина „переживає свій психічний розлад в якості соціального й політичного – у формах масових психологічних явищ, наприклад, у формі воєн і революцій. Реальне існування ворога, на якого можна навісити всю злобу, означає безперечне полегшення совісті» [11, с.106]. Невротична особистість (якою доводиться бачити кожного митця) «полегшує совість» за рахунок переведення конфлікту в символічний (ірреальний) світ художнього тексту.

Розповідь про події «Боротьби» ведеться від персонажа, котрий дуже нагадує Винниченка, – це студент, що потрапив до казарми з університету. Отже, В.Панченко має ще одну підставу говорити про „автобіографічні відлуння армійського досвіду» [6, с. 29-30]. Однак оповідач – лише частина того, що може бути співвіднесене з автором. «Українська критика заговорила про неорганічність поєднання публіцистики і художності в пошукових творах Винниченка, – пише Т. Гундорова. – Меншою мірою зверталася увага на спробу витворення нової, модерністської літературності, в якій позиція автора, попри дуже виражену соціальність і публіцистичність, не збігалася б повністю з позицією жодного, навіть головного персонажа, а виявлялася лише інтегрально, у взаємодії

всіх елементів і модусів твору» [3, с. 179]. У реальному житті Винниченко „1 лютого 1903 року втік із війська, подавшись за кордон, у Галичину» [6, с. 30]. У творі втікають солдати Кравчук і Дудка. «Студент», котрий забезпечив їм нелегальні паспорти, чомусь лишається у війську – попри те, що на нього може впасти підозра у вбивстві. Чи якраз для того, щоб її спростувати?

Ставлення оповідача до капітана, згодом вбитого Кравчуком, є доволі неоднозначним. Наратор змальовує «знайоме нам до найдрібнішої бородавки, гидке, ненависне лице», а через кілька рядків так само щиро зізнається: «З якою, здається, злорадністю я різав би шматочок за шматочком це жовте, гарне лице з цією делікатною борідкою» [1, с. 30-31]. Лице ротного водночас гидке і гарне. Його очі – то «обведені жилистими торбинками», то «холодні, гарні». За таким описом годі скласти портрет, він виявляє лише амбівалентність бачення оповідача, ненависть і милування. Що може означати таке ставлення? Одна з можливих відповідей: психічний зміст «табу», спроектований на персонажа, що має владу – ненависну і принадну водночас.

Однак не менш амбівалентним є почуття оповідача до Кравчука: від бажання розцілувати, мовчазного схвалення його «боротьби» – до нерозуміння, прихованого страху, ненависті: «Я не міг вірити, щоб він справді був такий спокійний. Я навіть ненавидів його в ту хвилину, мало не так само, як і себе, і ротного...» [1, с. 40]. Ключовим у цій амбівалентності, що пов'язує персонажів, є ставлення автора до себе: «Боротьба» представляє дисоційований варіант проекцій психічного змісту. Попри соціальну ворожнечу, на якій акцентує письменник, протистояння персонажів засвідчує внутрішній конфлікт, розлад із собою, а нерозмежованість любові/ненависті, поваги/страху веде у єдину сферу, що є «по той бік добра і зла» – сферу несвідомого.

За словами К. Г. Юнга, «через змішування з іншими індивідуум здійснює вчинки, які штовхають його на розлад з собою. Адже всяке несвідоме змішування і невідокремленість змушують бути і діяти так, що це не збігається із власним буттям. Тому неможливо ні перебувати з цим у єдності, ні нести за це відповідальність. Людина відчуває, що потрапила в принизливий, невільний і неморальний стан. Однак розлад із собою – це якраз невротичний і нестерпний стан, від якого хочеться знайти порятунок. Порятунок же від цього стану прийде тільки тоді, коли ти здатний

бути і чинити так, що відчуваєш це власним буттям» [10, с. 225]. Ці слова напрочуд схожі на постулати Винниченкової «чесності з собою». Потребу збереження власної ідентичності відчуває кожна публічна людина, не схильна ідентифікувати себе зі своєю соціальною роллю – Персоною. Відтак внутрішня гармонія стає більш нагальною, ніж успішна адаптація в соціумі. К.Г. Юнг переконує, що відділення Я від Персони – необхідна умова індивідуалізації. «Той факт, що в такому випадку в мене буде, власне, дві особистості, зовсім не дивний, – стверджує Юнг, – оскільки будь-який автономний або хоча б тільки відносно автономний комплекс має властивість являтися у якості особистості, тобто персоніфіковано» [10, с. 197]. У художньому творі це виявляється в дисоційованості психічного змісту: адаптованість до зовнішніх умов та, з іншого боку, внутрішню цінність переконань спроектовано на різних персонажів. Класичним прикладом у малій прозі Винниченка може слугувати оповідання «Уміркований та Щирий».

Повість «Боротьба» репрезентує більш складний варіант дисоціації: Кравчук, «батько Ключкін», фельдфебель, оповідач, Дудка (не згадуючи ще кількох спорадичних персонажів). Перші два неунікно втягнуті в конфлікт, двоє останніх намагаються його позбутися: ізоляцією (наратор, за його словами, більше часу проводить у карцері; йому заборонено навіть говорити з ротою) або іронічним, пародійним шаржуванням, що ірреалізує проблему, використовуючи сміх як психологічний захист (Дудка). Образ фельдфебеля представляє «маленьку» владу, з якою можна домовитись, яку можна купити, яка й сама підлегла, – яка, отже, не викликає ні поваги, ні заздрості. Натомість амбівалентні почуття (табу) викликають Кравчук та ротний. Їх надзвичайність, цілковитий волюнтаризм, зневажання небезпеки, перебільшений вияв сили зраджує архетипну основу не просто персонажів, але героїв: «А мені раз у раз при таких сценах уявляється слон, покритий увесь великими кайданами, спутаний зо всіх боків канатами, але страшний і могутній. Здається, ось ревне він, здригнеться і полетять пута, і горе всім фельдфебелям та ротним. Не знаю, чи знає це сам ротний. Чи може дуже вже покладається на кайдани, сплетені із дисципліни? Здається, ні. Коли що надає йому сміливості дратувати цю силу, то, десь, більш усього його упевненість у тому, що пута штундарського світогляду міцно сковують її. Але все-таки я не можу не сказати, що мене завше трохи дивує, як він не боїться ходити біля цієї сили, як не

боїться так сказано драгувати її. Я почуваю навіть, що починаю поважати його за це, як тільки можна поважати того чоловіка, що навмисне ходить по краєчку безодні й упивається цим холодним замиранням серця, цим божевільним драгуванням нервів» [1, с. 31]. Обидва персонажі є варіантами «надлюдини», незрозумілими для інших гордими одинаками. Кравчук «ні з ким не балакає, завше похмурий, суворий, мовчазний. Він навіть рідко сміється на жарти Дудки, який чогось любить його дражнити й зачіпати» [1, с. 15]. Той же Дудка вигадує для капітана прізвисько «Статуя». Відособлення «вищих» особистостей провокує «знижити» їх комічним, позбуваючись таким чином страху перед владою колективного несвідомого. Архетипна основа образів ротного й Кравчука нагадує Мефістофеля і Фауста – демона і чаклуна.

Демонічне та шаманське не співвідноситься з категоріями зла і добра. І демон, і чаклун (шаман) – постаті амбівалентні та підлягають табу. Посутньою різницею між ними є потойбічність першого (зовнішня сила) та одержимість другого (внутрішня). Зміна установки в повісті «Боротьба» символічно виявляється зміною місця. Якщо студент прибув до війська з київського університету, то Кравчук – з вільних київських лісів. Казарми, де володарює «Статуя», та загалом опис армійського існування нав'язливо співвідносяться з демонічним, «мертвим»: «За всі півтора місяця треба зломити, убити всякий живий рух, всяке життя. І капітан приклада всі сили...» [1, с. 20], «в казармі настає тиша, як у домовині» [1, с. 28], «нагадується десь далеко-далеко якийсь інший, живий світ, із живими людьми, з живим життям» [1, с. 43], «нерухомо замертвівши, лежиш...» [1, с. 44], «ні одна рота не ходить так рівно й мертво» [1, с. 50] та ін. Кравчук після присяги, до якої його привели силоміць, має дивний вигляд: «Коли я подивився йому в лице, я ледве пізнав його. Воно було якесь пом'яте, синє, з надзвичайно розширеними очима і ніби мертво» [1, с. 75]. «Всі ходили, як неприкаяні, бліді, шепочучи й майже не балакаючи про Кравчука, наче не сміючи зачіпати пам'ять мертвої людини» [1, с. 75]. Ще до присяги Кравчук передбачав: «Дома міг прощати, а тут не можу. Уб'є він мою душу» [1, с. 47]. Відколи Кравчук стає «мертвим», сюжет звернений на очікування помсти, якою не могла б бути просто втеча. «Мерці вбивають, – пише Фрейд. – Скелет, у вигляді якого тепер зображається смерть, показує, що сама смерть представляє собою саме мерця» [8, с. 47].

Помстою за «вбивання» стає вбивство ротного – не сплановане, але викликане тією «одержимістю», бунтом надміру пригніченого автономного комплексу. Убивство відбувається не на території капітана, а в таємничому «Ворожбитовому Яру». «Уявіть собі глибоку долину, наче пекельну велетенську яму, покриту віковими дубами, глуху та круту. Темно й таємничо-грізно дивиться вона на вас і ніби хоче щось сказати цим сумним завиванням вітру, скрипом дубів та безупинним ляпанням дощу по вітах» [1, с. 85] – такий опис навіює містичний страх, це територія несвідомого, невимовного, ірраціонального – справді територія ворожбита, шамана. Цей архетипний зміст заповнює образ Кравчука. У новій якості він стає цілком табуйованим: не варто чіпати, надто коли молитись.

Демонічний зміст образу «Статуї» виявляється не лише у мертвій атмосфері армії, «вбиванні» всякої думки і чуття. Його мефістофелівське наповнення знаходить вияв у провокуванні Кравчука, грі з ним, спокушанні порушити табу. З. Фрейд називає табу на дотик однією з найбільш старих і основних заповідей неврозу нав'язливості, оскільки «дотик, тілесний контакт складає найближчу мету і агресивного, і любовного опанування об'єктом» [7, с. 263]. Мабуть, не випадково вбивство капітана здійснюється «вручну», попри наявність гвинтівок. Не випадковою є і дотикове провокування біди. Винниченко використовує ще один біблійний мотив: про підставлення іншої щокі. Перший ляпас капітана Кравчук сприймає на диво спокійно, згідно із Христовою настановою: ротний «трохи одступивши, розмахнувся й звільна ударив того по щоці. Кравчукові голова хитнулась уліво, але зараз же піднялась рука й ударом одкинула її вправо» [1, с. 39]. Після присяги персонаж, якого відірвали від молитви у «Ворожбитовому Яру», вже не підставляє іншу щоку: «Спершу зачувся густий, повний задержуваної, але зразу вибухлої злості, рев; потім сіра постать капітана чогось піднялась у повітрі, майнула з свистом ногами і, крикнувши якимось без міри дико «йях!», ударилась з гуком і криком об землю...» [1, с. 92]. Аналогічність ситуації увиразнює різницю поведінки: християнської та інстинктивної. Прикметно, що перша викликає в оповідача роздратування, недовіру до Кравчукового спокою; друга ж супроводжується такою психологічною паралеллю: «А вітер і дощ, мов радіючи, аж крутились, аж танцювали на поляні. Хмари сунулись десь далеко в високості й ніби тікали від нас» [1,

с. 92]. Олюдження природи підсилює тріумф інстинктивного, але з іншого боку – виказує страх перед ним. Обидві реакції персонажа на ляпас є неадекватними: перша – своєю надлюдською стриманістю, друга – своєю нелюдською сліпою жорстокістю, що завдячує своєю силою саме тривалій затримці агресії.

У якості одного з об'єктів табу З. Фройд досліджує людей, наділених владою (вождь, шаман, пізніше – король). Виявляється, що їх дотик сприймається у традиційних спільнотах як благословення та навіть запорука зцілення, тоді як дотик до них прирівнюється до зарази та загрожує смертю. Фізичний дотик як провокація порушити «табу» субординації зустрічається в «Боротьбі» у багатьох варіантах. Зокрема, це епізод, в якому фельдфебель намагається відірвати «штунду» від молитви. Фельдфебель штовхає його кулаком у плече, потім – долонею в лоб, згодом – «мацає він пальцем по губах Кравчукові, що ті аж хлипають, викликаючи між нами нервовий хвилювий регіт» [1, с. 23], і нарешті – пальцями водить за носа. Символічний принизливий зміст цієї дії закріпився в архаїчній підтекстовій семантиці виразу «водити за носа». Привертає увагу незмінна непорушність Кравчука та амбівалентність реакції оточення: «Картина, справді, до того гостро гідка і zarazом смішна, що проти волі регіт із якимсь нервовим, болісним дрижанням розкочується між нами» [1, с. 23-24]. Заборона на власний дотик та приховане його бажання знаходить вияв у гидливості, яка смакується: «Коли він тебе узяв за ніс, було б шмаркнуть йому повну руку» [1, с. 26], – радить Дудка. Насолода, таким чином, зміщується з предмету заборони, задовольняючись символічною еротизацією. Прийняття позиції жертви передбачає, що садистичні компоненти проєктуються на «іншого». Так, оповідач «Боротьби» асоціативно прирівнює радість до почуття «при чудовій музиці, або урочистій великій народній демонстрації під гук і свист козацьких голосів і нагайбок» [1, с. 72]. Привертає увагу також згадка про побиття, коли Кравчук «ані пикнув, ані крикнув» [1, с. 75], – мотив, доволі поширений у творах Винниченка. Чи не потреба зовнішньої сили порядку, якій можна було б підкоритися, змушує персонажа-студента лишитися в армії? «Тепер у нас уже другий капітан: молодий, білявий і, здається, дурень надзвичайний» [1, с. 97], – у цих словах відчувається ностальгія за «батьком Ключкіним».

Про надособистісний зміст цієї фігури «батька» свідчить архаїчний (відтак теж амбівалентний) мотив їжі як насолоди-агресії:

«Здається, ніби він [капітан. – А.Г.] або наперед смакує той герць, на який кличе того [Кравчука. –А.Г.], або збирається до гострої, улюбленої страви» [1, с. 55]. З. Фройд, досліджуючи природу страху, пише: «Але уявлення про те, що можна бути з'їденим батьком, – типове дитяче уявлення з давніх часів. Аналогії цьому з міфології (титан Кронос) і з життя потягів усім відомі» [7, с. 248]. На слова фельдфебеля «Молись мені зараз, харя штундарська, бо я тебе розірву проклятого!» [1, с. 27] Кравчук відповідає: «Хоч з'їжте» [1, с. 27]. У більш піднесеному вигляді цей мотив нагадує християнське причастя з його символічними виявами «тіла і крові Христової». «Вони потопили душу у вині, вони з'їли її з м'яким хлібом, – «проповідує» Кравчук. – Бо вони забрали наш хліб і взяли собі. Вони взяли наше горе і виточили з його собі меду. Вони взяли наше тіло і зробили булки» [1, с. 48]. Такі гастрономічні асоціації зраджують глибинний, первісний страх перед силою – страх бути з'їденим. З іншого боку, сакралізація страждання перетворює позицію жертви на замісник насолоди (мед, булки), здобутої шляхом задоволення батьківської влади.

Коли «Статуя» наказує оповідачу силоміць перехрестити Кравчука, студента «проймає холодне, страшне непорозуміння» [1, с. 35], він очікує чогось страшного. Однак, відмовившись виконувати цей наказ (ідентифікувавши себе із Кравчуком), він не здобуває статусу «героя». Відмова, цей подвиг власного «хочу» в умовах армійської дисципліни, розцінюється Кравчуком як норма, а капітан, виявляється, саме на таку реакцію й розраховував – для виховного ефекту: «... я зрозумів, що мені нічого за це не буде, бо йому тільки цього й треба було. Не криюсь, може це й гидко, на хвилину у мене в грудях стало дуже легко (...) за цим у мене так злісно здавило в грудях, так якось стало обидно, що я боявся, як би не кинутись на цю жовту гарно підстрижену потилицю і не впитись у неї зубами» [1, с. 36]. Радість зняття конфлікту, сором від такої легкості уникання, образу через невизнання учасником боротьби і, нарешті, амбівалентне бажання/страх самому «з'їсти» ротного – все це виказує схильність «Я» до інфляції, ототожнення себе з героїчними фігурами колективного несвідомого. З іншого боку, це й прагнення подолати їх.

Поглинання колективним несвідомим як втрата власної автентичності корелює з іншим підтекстовим змістом їжі – усвідомленням. Те, чого «думка не звикла пережовувати» [1, с. 27], –

важке для розуміння або прийняття. Опозиційною парою для «з'їдання» є «годування». Після присяги, до якої Кравчука привели насильно, знехтувавши його волею, він відмовляється від їжі – відмовляється прийняти те, що сталося. «Годувальником» стає Дудка, що дає другові пиріжки і поради. Опис приймання їжі не позбавлений натуралістичної огиди: «Зачулося жування й смаковите чвакання, перемішане з сопінням» [1, с. 78]. Очевидно, ця огида може бути співвіднесена лише з символічним значенням процесу – усвідомленням неприємного.

Художня активність спрямована на подолання архетипної зануреності, знеособлення «Я». Ненависного капітана вбито. Логіка свідчить, що головний персонаж також зазнав поразки у своїй боротьбі – адже порушив заповідь «Не убий». Однак з перспективи іншого центру Кравчук – лише символічна фігура заміщення для бажання «Я» порушити табу та небезпеки бути покараним. «Мене капітан, правда, вже залишив, я для нього не такий цікавий і не такий безпечний (...), – міркує оповідач. – Та й мене все-одно не зламає. (...) Кравчука зломити можна» [1, с. 42]. Відтак, якщо співвіднести носія мовлення з центром суб'єктивної ідентичності, можна вважати розв'язку досить успішною: «я» позбавляється і від капітана, і від Кравчука. Ці фігури лякають: ротний – як втілення «табу», Кравчук – як той, що сам став «табу».

3. Фройд пише: «Приписувана табу чудодійна сила зводиться до здатності вводити в спокусу. Вона схожа на заразу, тому що приклад заразний і тому що заборонене жадання у несвідомому переноситься на інше» [8, с. 349]. Слова капітана «Ти заразиш усю роту мені» [1, с. 58], адресовані до Кравчука, зачіпають проблему взаємооберненої перспективи особистісної та колективної цінностей людини: «Сам же ти подумай: коли ти здоровий, то, значить, тоді ми божевільні» [1, с. 60].

Повість В. Винниченка «Боротьба», інтерпретована як проекція надособистісного конфлікту, виявляє гру протилежних сил колективного несвідомого. Надмірна раціоналізація, формальне визнання Бога, але присутнє заперечення його заповіді «Не убий» не лише для Винниченка – для усієї епохи означало перебільшення архетипу Персони, зовнішнього тиску знеособлення людини, що набирало демонічного характеру. Наслідком такого порушення рівноваги стала неконтрольована, стихійна агресія одержимості. Вихід «Я» з-під влади архетипів засвідчено в тексті усуненням їх

проекцій-персонажів. Амбівалентність В. Винниченка пов'язана з тим, що на його творчість проектується сфера колективного несвідомого, для якого не розмежовані добро і зло, святе й нечисте, любов і ненависть, – сфера архаїчних змістів табу.

Література:

1. Винниченко В. «Боротьба» // Винниченко В. Твори. Т. VIII. – К.: Рух, 1928. – С. 5-97.
2. Винниченко В. Щоденник. Т. I. 1911-1920. – Едмонтон, Нью-Йорк, 1980.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Михальчук Н. Криза християнської традиції в малій прозі В. Винниченка // Слово і Час. – 2000. – № 7. – С. 37-45.
5. Панченко В. Будинки з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272с.
6. Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
7. Фрейд З. Страх // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – Мн.: Харвест, 2003. – С.231 – 308.
8. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – Мн.: Харвест, 2003. – С. 309 – 476.
9. Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», «Канон +», 1998. – С. 7-124.
10. Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», «Канон +», 1998. – С. 125-240.
11. Юнг К. Г. Сновидения и конструктивный метод их толкования // Аналитическая психология и психотерапия. – СПб: Питер, 2001. – С. 51-136.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. На відміну від біографічного методу, літературознавчий психоаналіз:
 - A. не цікавиться приватним життям письменника
 - B. використовує лише автобіографічні свідчення
 - C. розглядає зв'язок між реальністю і твором не як пряму аналогію, а як змінені, інверсовані, «підправлені» фантазії
 - D. зважає винятково на дитячі роки письменника

2. Засновник класичного психоаналізу, розглядав сновидіння як дорогу до несвідомого:
 - A. А. Адлер
 - B. К.Г. Юнг
 - C. З. Фройд
 - D. М. Фуко
3. Персоніфікований архетип, асоціальний двійник особистості, вільний від умовностей і правил:
 - A. Анімус
 - B. Персона
 - C. Тінь
 - D. Самість
4. Механізм психологічного захисту, що дозволяє реалізувати неприйнятні з погляду Над-Я бажання (агресивні або еротичні) на доступному, «дозволеному»об'єкті:
 - A. сублімація
 - B. витіснення
 - C. проекція
 - D. заміщення
5. Описує архетипи Батька й Матері:
 - A. З. Фройд
 - B. К.Г. Юнг
 - C. А. Адлер
 - D. Ж. Женетт
6. «Над-Я» у динамічній диференційованій моделі людської психіки, за З. Фройдом, насамперед є засвоєнням культурної заборони:
 - A. на вбивство
 - B. на крадіжку приватної власності
 - C. на інцест і вбивство родича
 - D. на кохання з москалями
7. Може бути винятково в чоловічих сновидіннях і творчості, архетип індивідуальності, сокровенна «душа», «я для себе»:
 - A. Анімус
 - B. Персона
 - C. Тінь
 - D. Аніма
8. Механізм психологічного захисту, символічна реалізація у творчості витіснених бажань:

- A. регресія
 - B. сублімація
 - C. компенсація
 - D. проекція
9. Розглядає комплекс неповноцінності як спонуку до самоствердження, вважає метою психоаналізу пошуки не причин, а психічної доцільності:
- A. К.Г. Юнг
 - B. З. Фройд
 - C. А. Адлер
 - D. Ж. Лакан
10. Юнг є автором праці:
- A. «Тлумачення снів»
 - B. «Психопатологія щоденного життя»
 - C. «Тотем і табу»
 - D. «Психологічні типи»
11. Архетип, соціальна маска особистості, «я для інших»:
- A. Анімус
 - B. Тінь
 - C. Самість
 - D. Персона
12. Механізм психологічного захисту, який виявляється у приписуванні іншим власних несвідомих змістів:
- A. згнічення
 - B. проекція
 - C. сублімація
 - D. регресія
13. З погляду літературознавчого психоаналізу, за Фройдом, «любобний трикутник» можна інтерпретувати як:
- A. нарцисичну установку жертви
 - B. нарцисичну установку агресора
 - C. вияв невротичного конфлікту Воно й Над-Я
 - D. проекцію первинного конфлікту (Едипів комплекс)
14. Із пропонованих архетипів НЕ має персоніфікованого вияву у творчості:
- A. Персона
 - B. Самість
 - C. Аніма
 - D. Велика Матір

15. «Розсердившись, Іван хапав півпудовий різець і пудив ним у станок...», – тут простежується (із перспективи героя) механізм психологічного захисту:
- A. проекція
 - B. компенсація
 - C. заміщення
 - D. ідентифікація
16. «...сновидіння є той же театр, в котрому сновидець є і сценою, і актором, і суфлером, і режисером, і автором, і публікою, і критиком», – про таку суб'єктну модель інтерпретації пише:
- A. З. Фройд
 - B. К.Г. Юнг
 - C. Ж. Лакан
 - D. Ж. Дерріда
17. У концепції К.Г. Юнга свідоме та несвідоме:
- A. постійно конфліктують
 - B. є абсолютно автономними
 - C. взаємодіють, компенсаторно врівноважуючи одне одного
 - D. обидва спрямовані в одному напрямку (але в різних людей домінує або інтроверсія, або екстраверсія)
18. З.Фройд трактує нерішучість Шекспірового Гамлета, який не наважується покарати дядька, попри очевидні докази його провини, як прояв:
- A. Едипового комплексу
 - B. комплексу Електри
 - C. Танатосу
 - D. комплексу неповноцінності

Розділ 5. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: КОМПАРАТИВІСТИКА

У курсі «Теорія літератури» компаративістика розглядається стисло, адже в наступному семестрі магістранти мають повноцінну дисципліну «Компаративістика», але з огляду на повноту представлення методології та на можливе використання посібника дипломниками (раніше, ніж вони завершать курс компаративістики), пропоную, крім коротких теоретичних акцентів, кілька прикладів застосування компаративних методів і методик. За детальнішим розглядом теорії – див. підручник «Порівняльне літературознавство» В. Будного й М. Ільницього.

Через порівняння з іншими текстами, через вияв спільного увиразнюється відмінне – особливості художніх явищ, їх оригінальність. Зіставлення художніх текстів різних письменників, різних національних літератур дозволяє встановити:

- подібності художніх явищ, зумовлені впливами, запозиченнями, переробками, – рецепцію (творче сприйняття) автором досвіду іншої (чужомовної) літератури (КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ);

- спільність походження художніх явищ, а також рецепцію минулого досвіду, літературної традиції (ГЕНЕТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ);

- закономірності розвитку літератури, що виявляються в аналогічних явищах, які виникли незалежно одне від одного (ТИПОЛОГІЧНІ ЗБИГИ).

Так, схожість окремих мотивів та образів у різних міфологіях можна пояснити: 1) **генетичними зв'язками** – спільністю походження, за якої, як правило, спорідненість виявляється на мовному рівні, як-от укр. Перун – лит. Перкунас; такими “родичами” для української міфології є слов'янські, балтійські, германські та ін. спільного індоєвропейського кореня; важливо враховувати також час – нижча міфологія з'явилася раніше, а міфологічні мотиви – уже після розселення індо-аріїв та ірано-аріїв; 2) **типологічними сходженнями** – не зв'язками, бо подібне тут виникає у різних міфологіях незалежно одне від одного – це аналогії внаслідок однакових етапів, які проходить людство у своєму розвитку, схожих умов існування, спільної людської природи, напр. міф про потоп, мотиви ініціації, смерті й воскресіння тощо; античні Деметра й

Персефона та українські Мокоша і Лада; 3) **контактними зв'язками** – запозиченнями мотивів та образів, що можливе насамперед між племенами-“сусідами”, але внаслідок торгівельних контактів і поліетнічності військових союзів охоплює значно ширші межі; при цьому помітні варіації та контамінації мотивів та образів, напр. готський переказ про зрадливу Сунельду (перекл. як “Либідь”), за смерть якої помстилися її брати-росомони, – і полянський переказ, де Либідь – сестра Кия, Щека й Хорива.

Традиційно розрізняють також, по-перше, літературні зв'язки *міжлітературні* (переклади, переробки, запозичення, наслідування і впливи). Така рецепція передбачає не пасивне використання однією літературою здобутків іншої, а вибіркове і творче засвоєння. Один із авторів «Лексикону загального й порівняльного літературознавства» А. Волков підкреслює, що до зв'язків та взаємодій міжлітературних належать генетичні й контактні, але не типологічні зв'язки. Стосовно останнього поняття дослідник вважає більш коректним вираз “типологічні сходження” (В. Жирмунський), оскільки зв'язки непов'язаних явищ – нонсенс. По-друге, є *внутрішньолітературні* зв'язки – на рівні окремих текстів.

Як метод інтерпретації компаративістика передбачає порівняння певного тексту з іншим (літературним, фольклорним чи міфологічним), тобто:

- 1) виявлення схожості на рівні образів, мотивів, сюжетів, стилю або жанру;
- 2) встановлення зв'язків / відношень, пояснення знайдених аналогій;
- 3) окреслення відмінного, особливого, оригінального, зокрема й нової функціональної цінності запозичених елементів.

Стосовно елементів, важливих як для генетичного, так і для інтертекстуального дослідження, насамперед варто розрізняти повторювані у літературі архетипи, топоси й традиційні образи.

Н-д, образ води – **архетипний**, образ річки як межі між двома світами – це **топос**, але образи Каяли, Лети, Стіксу – **традиційні**. Отже, архетипні образи – архаїчні, спільні для усіх культур, тобто у них немає конкретного джерела, а ще вони сакральні (не належать до людського, буденного, конкретно-історичного виміру) та амбівалентні (добро і зло ще не розмежовані, одночасно +/-). На відміну від них, традиційні образи мають «прописку» (бувають міфологічні, легендарні, історичні тощо). Від топосів традиційні

образи відрізняє розмаїття художніх інтепретацій (кожен автор вносить до традиційного образу щось своє – натомість топос залишається у літературі повторюваним, однак незмінним). Топос – це не лише образ простору, це унаочнена ідея, концепт (іноді може мати й автора, н-д, фразу «Весь світ – театр» приписують Шекспіру). А від архетипу топос відрізняється тим, що топос – не є універсальним (популярний тільки для певного часу й культури) і не є амбівалентним. У поезії М. Кіяновської «Я злукавлю з тобою. І піду додому вночі...» є два топоси: поле і ліс. І попри те, що вони є метафорою почуттів, зберігають свої сталі значення: поле є простір культурний, освоєний, змінений людиною, відкритий, а ліс – дикий, неконтрольований і небезпечний.

	АРХЕТИП	ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ	ТОПОС
поширення	універсальний, «мова людства», зустрічається в усіх культурах усіх народів усіх часів	не універсальний, у межах мистецького поширення певної традиції – біблійної, античної, східної чи загальноєвропейської тощо	прив'язаний до усталеного словесного вжитку – фольклорного чи літературного
витоки	не простежуються, бо джерелом є підсвідоме, архаїчна колективна пам'ять	походження, першоджерело простежується виразно: конкретні міфи, легенди, історія, фольклорні твори, белетристика тощо	не «приписаний» до певного тексту, лише іноді знаємо автора вислову (н-д, «Весь світ – театр»)
особливості	амбівалентний, не розмежований на + і -	варіюється кожним автором, який свідомо враховує досвід попередників і сперечається з усталеною традицією	образ простору із його символічним наповненням, шаблон без варіацій
приклад	архетип каменю – тривкого, міцного, надійного, але й важкого, статичного,	традиційний образ дон Жуана в «Камінному господарі» Лесі Українки, яка надає йому нового	топос гори – як вершини статусу, як життєвого успіху – в

	неживого – в «Камінному господарі» Лесі Українки	трактування «лицаря волі», що втрачає себе	«Камінному господарі» Лесі Українки
--	---	---	---

Авторське підкреслення – зумисне привертання уваги читача до наявної рецепції за рахунок вказівки на джерело у заголовку, епіграфі, присвяті, примітках тощо. Наприклад, назва твору “Одісея-2000” відсилає до гомерівської поеми, формуючи в читача очікування відповідних мотивів. Очікування справджуються: як і для Одисея, для ліричного героя Р.Скиби “вертається клопіт”, і до смерті ближче, ніж до батьківщини (“дев’ять грамів до неба, один океан до Итаки”). Н.Білоцерківець бере епіграф “Я помру в Парижі в четвер увечері”, щоб заперечити: “Ми помрем не в Парижі... – в провінційній постелі”. О.Кобилянська (“В неділю рано зілля копала”) не обмежується використанням сюжету про отруєння Гриця – вона вміщує фольклорний текст перед повістю. Авторське підкреслення підштовхує читача до зіставлення, однак він може обійтися і без такої вказівки, послуговуючись власним культурним досвідом.

Метафорою писання по вже написаному є назва книги “Палімпсести. Література в другому ступені”, у якій Ж.Женетт подає класифікацію взаємодії літературних текстів:

1. **Інтертекстуальність** – присутність в одному тексті двох чи більше текстів (цитатія, алюзія, ремінісценція тощо).
2. **Паратекстуальність** – відношення тексту до заголовку, післямови, епіграфу – “межових” щодо художнього світу авторських підкреслень, які спонукають до певної інтерпретації.
3. **Метатекстуальність** – критичний коментар до тексту-першоджерела.
4. **Гіпертекстуальність** – пародіювання, “вивертання” одним текстом іншого; текст, що не розгортається лінійно, а ніби “розгалужується” й виходить за власні межі (тобто це наслідування).
5. **Архітекстуальність** – зв’язок текстів на рівні жанрових форм (архітектоніка – будова).

Поняття “**інтертекст**” введене Ю.Крістєвою, що вбачала в ньому не свідоме зібрання цитат, а текстову площину, у якій сходяться можливість цитатії і її виявлення. Текст вбирає в себе елементи різних культурних дискурсів (не лише літературних), під впливом яких перебуває автор. **Інтертекст** – властивість тексту

породжувати асоціації з іншими текстами, створювати або поглиблювати значення за рахунок відсилання до інших текстів.

Розглянемо окремі різновиди літературних зв'язків. Серед різновидів **переробки** – адаптація, парафраза, варіація, переспів.

Адаптація (від лат. *adaptare* – пристосувати) – різновид переробки. 1. Пристосування твору до потреб реципієнта, на якого він не був розрахований, зокрема дитини, людини іншої культури, а також читача, який недостатньо володіє мовою. Така переробка є спрощеним переказом з обминанням або скороченням окремих місць. Можливі примітки-пояснення. Н-д: *адаптація І. Сидоренко роману Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель”*. 2. Пристосування літературного твору до вимог іншого мистецтва (театру, кіно, радіо). Така переробка (екранізація, інсценізація) не є спрощенням. Первинний текст стає основою сценарію.

Парафраза (грецьк. *paraphrasis* – опис, переказ) – переказ своїми словами (недослівно) цитати або цілого чужого тексту (в останньому випадку нагадує **адаптацію**).

Варіація (лат. *variatio* – зміна) – повторення основного змісту твору в дещо зміненому вигляді; близьким є **переспів** – твір за мотивами іншого. Варіативність є ознакою фольклорних текстів, а також творів давньої літератури, що пояснюється особливостями їх побутування. На відміну від них варіація – зумисна літературна переробка, інша авторська версія, що не заперечує попередню, а існує паралельно як окремий твір. *Багата на варіації творчість В. Стуса (як-от поезії “Гойдається вечора зламана віть”, “Церква святої Ірини”). “За читанням Ясунарі Кавабати” В Стуса є водночас переспівом (на що вказує назва) і варіацією (кілька версій тексту).*

У межах **запозичення** можна виокремити алюзії, літературне цитування, образні аналогії, ремінісценції.

Алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк) – натяк-відсилання до певного літературного сюжету, образу, деталі або ж до дійсного факту, обставини, ситуації, розраховане на поінформованість читача. Алюзія – різновид запозичення, один із засобів творення інтертекстуальної площини. Алюзія не передбачає авторського підкреслення. *Приклад: У Ю. Андруховича “Конику мій невірнику, апостоле мій Хома” – алюзія на євангельську історію (апостол Фома).*

Ремінісценція (від лат. *reminiscentia* – спогад) – різновид запозичення, посилення на літературне джерело без авторського підкреслення, вільне цитування, навіть варіація вислову, образу, що створює додаткові смислові відтінки. Ремінісценція є образом літератури в художньому творі. Ставлення ремінісценції до традиції, як правило, є шанобливим (на відміну від пародіювання). На відміну від цитування, ремінісценція досить вільно поводиться з оригіналом та обходиться без вказівки на джерело. *Приклад*: “Кружаю тепер сивуху надвоє з піратом Діком...” у поезії Ю.Андруховича відсилає до відомої фрази з “Енеїди”: “Зевес тоді кружав сивуху”. Ремінісценція підкреслює літературну традицію, вживається не заради інформації (як аллюзія), а задля створення відповідного стилю.

Цитата (від лат. *cito* – наводжу, проголошую) – дослівний уривок з іншого тексту, наведений із дотриманням усіх особливостей чужого мовлення та посиланням на джерело. Використовується частіше у паратекстуальній площині. Втім, у давній літературі цитати активно вводилися до тексту. П. Білоус пише: “Чимало давньоукраїнських прозових текстів скомпоновано за принципом середньовічної творчості, однією з особливостей якої є звернення до авторитетних писемних джерел, звідки в готовому вигляді переносилися у нове текстуальне оточення не те що окремі вислови, а цілі уривки”. Відмінний від цитування **центон** (від лат. *cento* – клептевий одяг) – твір, складений із цитат. Ці “клаптики” повинні бути впізнаваними, але створювати новий, оригінальний за своїм звучанням текст.

Образна аналогія – провокування метафоричного зіставлення образу твору з відомим літературним, фольклорним чи міфологічним образом. Образна аналогія – різновид запозичення. А. Волков розрізняє **підкреслену** та **притаєну** (приховану) образну аналогію. Перша виявляється у називанні (заголовки, імена), друга – у менш явній схожості ознак і художніх функцій образів, що порівнюються. *Приклад підкресленої образної аналогії* – “Кассандра” Лесі Українки. *Приклад прихованої* – образи Михайла і Сави (“Земля” О. Кобилянської), що корелюють з образами біблійних Авеля і Каїна за рахунок мотиву братовбивства.

До різновидів **наслідування** належать епігонство, стилізація, пастиш, бурлеск, травестія, пародія (три останні мають комічне забарвлення).

Бурлеск (франц. *burlesque*, італ. *burleska* від лат. *burla* – жарт) – різновид (прийом) комічного, що полягає в невідповідності змісту і форми, тематики і стилю. Розрізняють: “низький” бурлеск (або **травестування**) – профанація високого змісту за рахунок заниженої мови; “високий” бурлеск – виклад низького, буденного підкреслено високим, урочистим стилем. Бурлеск, безперечно, передбачає наслідування-висміювання високого літературного зразка: змістових компонентів (тоді це травестія-перелицьовування) або стилю (тоді це власне бурлеск). *Приклад травестування: “Лицарська поезія” С. Жадана, де профануються образ лицаря й уявлення про хрестові походи. Приклад бурлеску: “Алкохоку” Ю.Позаяка – високий стиль, “філософічні” рефлексії, але алкогольна тематика.*

Епігонство (грец. *epigonos* – народжений пізніше, нащадок) – нетворче наслідування мистецької традиції, копіювання індивідуального стилю видатних попередників на рівні світовідчуття, характеру осмислення дійсності, формально-змістових чинників, мовних особливостей. Епігон не має основного у мистецтві – оригінальності. Однак період учнівства письменників часто позначений таким “мавпуванням”, з якого талант згодом виростає. *Так, першим (недрукованим) твором В. Винниченка була поема про покритку.*

Пародія (грецьк. *parodia* – пісня навиворіт) – художній твір, що імітує характерні риси іншого твору, жанру, стилю з метою критичного висміювання. Пародіювання – вияв осмислення зужитої традиції, неприйняття якої відрізняє пародію від епігонства. Карикатурним, гіперболізованим наслідуванням-критикою пародія відрізняється і від стилізації, яка не має на меті заперечити наслідуваний об’єкт. Об’єкт пародіювання має бути відомим для читача, його риси повинні бути впізнавані, інакше пародія не відбулася. *Приклад: “Любіть Оклахому” О. Ірванця – пародія на відоме зі школи “Любіть Україну”.*

Пастии (франц. *pastiche*, італ. *pasticcio* – паста) – наслідування жанрово-стильової манери певного твору, автора, літературної школи за рахунок згущення стилістичних особливостей. На відміну від пародіювання, пастииш не має заперечувальної спрямованості. На відміну від епігонства, така стилізація є усвідомленою і грайливою. *Так, у “Перверзії” Ю.Андрухович грається різними формами як на рівні стилів (мова різних*

персонажів), так і на рівні жанрів (у межах роману є звіти, інтерв'ю, “наукова” доповідь, навіть опера й кіно).

5.1. Компаративістика: паралельне зіставлення

Персонаж-тінь у творах Лесі Українки та В. Винниченка: дублювання та самототожність³³

Коли диявол міняє шкіру, чи не відпадає тоді також і ймення його? Адже ім'я є тільки шкіра. І сам диявол, можливо, – тільки шкіра [1, с. 199].

Ф. Ніцше

Порівняння творчості письменників може відбуватись у двох напрямках: як віднайдення 1) генетичних або 2) типологічних зв'язків. Перший з них, шлях пошуку запозичень та впливів, такий же неоднозначний, як питання першості курки чи яйця, адже при тотальному підході міра оригінальності автора буде визначатися всього лише мірою незнання генетичних зв'язків. Проведення ж типологічних паралелей видається більш продуктивним, оскільки цей шлях – не просто віднайдення схожості, а створення таких рамок, такої «системи координат», такої метамови, що дають можливість виявити певну схожість двох порівнюваних художніх явищ. Це не прирівнювання одного невідомого до іншого давно вивченого, це новий когнітивний зміст, що стосується обох складових порівняння. Таким чином, можна знайти безліч підстав для зіставлення творів Лесі Українки та В. Винниченка:

- обоє – українські письменники;
- належать до однієї літературної епохи;
- пов'язані одним літературним напрямом – неоромантизмом, до якого, як відомо, Л.П. Косач зараховувала і себе, і В. Винниченка.

Тільки три названі рівні (а їх перелік можна продовжувати) дають можливість говорити про типологічну схожість відповідно у рамках національної ментальності та особливостей української літературної ситуації поч. ХХ ст.; у рамках відштовхування від народницької традиції та переходу до модернізму; зрештою, у

³³ Першодрук: Горбань А. В. Персонаж-тінь у творах Лесі Українки та В. Винниченка: дублювання та самототожність. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. 2001. № 7. С. 38–41.

рамках неоромантизму, як би широко він не трактувався. Все це дає достатньо підстав, щоб поставити проблему «Лесі Українки і Володимир Винниченко», що, до речі, і зробив Г. Костюк у своїй книзі «Володимир Винниченко та його доба» (Нью-Йорк, 1980). Ми ж обмежимося значно вужчим аспектом, ніж названі вище: проблемою дублювання та самототожності героїв, що простежується у творчості обох письменників.

За об'єкт дослідження та зіставлення взято драму Лесі Українки «Камінний господар» та оповідання В. Винниченка «Терень» (хоч можливе значно ширше охоплення творчості обох авторів). Предмет нашого розгляду – «взаємовідтінювання», віддзеркалення, дублювання персонажів як характерна риса творчого стилю згаданих письменників та екзистенційний мотив вірності чи зради самому собі як провідна детермінація та критерій оцінювання вчинків героя.

У своїй незавершеній статті про В. Винниченка Л. П. Косач відзначає, «як легко переміщується центр ваги у творах новоромантичного зразка з одних осіб на інші» [2, с. 369], говорить про те, що за точку відліку можна взяти будь-якого героя, бо його роль не обмежується тим, щоб бути чиймось середовищем, він є особистістю і має самотійне значення. Так розуміла письменниця оповідання Винниченка, такого розуміння сподівалася і для своїх творів, і саме тому в листі до О. Кобилянської шкодувала, що «люди занадто повірили зарозумілим словам неглибокого психолога Дон Жуана про Долорес: «Се тільки тінь моя» [3, с. 463]. Йдеться, звичайно, про одну з кращих драм Лесі Українки «Камінний господар», але цитована репліка героя зовсім не випадкова у цьому творі, хоч згодом ми побачимо, що її міг би сказати кожен із чотирьох головних героїв твору, і вся драма – це свого роду гра тіней.

На перший погляд, ці дійові особи складають звичайний любовний чотирикутник, власне, два трикутники: Долорес та Донна Анна кохають Дон Жуана, а Командор та Дон Жуан закохані в Донну Анну. Цей наскрізний мотив кохання теж складається в трикутник, бо має три грані: між Долорес та Дон Жуаном існує духовний зв'язок, Донну Анну та Командора поєднує шлюб, а кохання Дон Жуана та Донни Анни – поза законом. Проте не ця «класифікація» різновидів пристрасті є центром, навколо якого обертається дія і

який пов'язує героїв. У всякому разі, не у трактуванні Лесею Українкою цього всесвітньо відомого сюжету.

Драма «Камінний господар» Лесі Українки відрізняється від багатьох інших обробок вічної історії саме тим, що в ній за наріжний камінь закладено категорію свободи, яка трактується насамперед як відсутність зовнішньої детермінації і в цьому плані надзвичайно близька до Винниченкової «чесності з собою». Це свобода від усього зовнішнього, включаючи і зовнішні етичні принципи (порада Дон Жуана Донні Анні: «Ще краще – колючкам не потурати і не давати їм на поталу волі» [4, с. 563]). Власне, ця воля і є перебуванням «по той бік добра і зла». У «Камінному господарі» за цією межею перебуває Дон Жуан – на початку твору. Він не просто не рахується із суспільними нормами, громадським осудом, але нітрохи не почуває себе винним, бо в його системі цінностей є лише одне, через що не можна переступати: внутрішня свобода («Мене лякає тільки те, що може зломити волю» [4, с. 564]). У цьому плані Долорес справді стає тінню Дон Жуана, бо теж виходить за межу добра і зла, стає «вище від ганьби й честі» [4, с. 531]. І цілком зрозуміло, що слова героя «Адже ви через мене досягли високого, пречистого верхів'я!» [4, с. 531] мають на увазі не чернечий сан Долорес. Це «високе, пречисте верхів'я» – внутрішня свобода, внутрішня детермінація вчинків. Цікава думка самої письменниці про героїню: «Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук» [3, с. 462]. Отож ми бачимо: Долорес щодо Дон Жуана – справді персонаж-тінь, але не лише у площині любовного мотиву, а насамперед – як наслідування чи, може, навіть спадкоємність його свободи від будь-яких «усталених форм життя» (Леся Українка).

Проте і воля не є центром твору (драмам Лесі Українки взагалі не притаманна якась однозначна центрація), це лише один із полюсів, якому протистоїть інший, означений письменницею як «камінне», – всі ті умовності, «громадські пута», «море лицемірства, що зветься кодексом чеснот лицарських». Між цими двома крайнощами перебувають всі герої твору, проте їх місце зовсім не статичне, за винятком хіба що Командора, який, можна сказати, був «камінним» із самого початку. Саме він є уособленням отих «усталених форм життя», але не уособленням зла, швидше, навпаки. Донна Анна говорить йому:

Дон Гонзаго,
ви хочете зовсім не мати вад,
а се вже не гаразд, – се пригнітає [4].

Отже, драматичний конфлікт знаходиться не в площині етичній, дидактичній, а на межі між свободою та залежністю. Дія драми, що має напрям до суцільного «скам'яніння», дублюється вчинками героїв-двійників таким чином, що смисл твору проходить крізь амфіліаду дзеркальних відображень, знаходячи підтвердження у повторенні.

Ю. Лотман зазначає: «Подвоєння – найпростіший вид виведення кодової інформації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» [5, с. 437]. Мабуть, це ще й найдавніший вид. Якщо звернутись хоча б до таких давніх форм, як казка або пісня, можна помітити, що дублювання (іноді багатократне) персонажів та дії – то не просте повторення, без якого можна було б обійтись. Це акцентування на тому єдиному моменті, який є іншим, зміненим, на тлі абсолютно однакових, інваріантних. І якщо, скажімо, дідова й бабина дочки потрапляють у цілком однакові умови, то не через брак народної фантазії або принципову незмінність та одноманітність світу, а для того, щоб ми справедливо оцінили **різницю** вчинків героїв. Що ж до дублювання персонажів, то тут відображення також не повторює, а саме відтінює, іноді навіть контрастно. Наприклад, в «Одержимій» Лесі Українки Месія вчить любити ворогів, а Міріам ненавидить його друзів. Повернувшись до «Камінного господаря», ми простежимо, яку роль відіграє персонаж-тінь у цьому творі.

Насамперед помітний повтор, дублювання, що виконує функцію свого роду внутрішнього досвіду твору. Кладовище – так починається драма. У цьому епізоді із Донною Анною знайомиться Дон Жуан. І коли в ході подій ми знову бачимо Донну Анну на кладовищі, то «згадаємо» – і закономірно чекаємо появи Дон Жуана.

Підготовкою до подвоєння не лише ситуацій, але й героїв є епізод маскараду. По-перше, маски всередині п'єси, тобто теж умовності, створюють враження реальності художньої дії драми, підсилюючи її серйозність. По-друге, це початок рольової гри, гри персонажів-тіней. Командор, одружившись із Донною Анною, цим позбавляє її свободи, і поступово вона стає його тінню, переймаючи його жадабу влади, його схиляння перед умовностями, його «камінність». Долорес дублює цю ж ситуацію, роблячи протилежне: відмовляючись від свого права на одруження з Дон Жуаном.

Повертаючи йому «громадські пута», вона також позбавляє його свободи чи, у всякому разі, спрямовує його на цей шлях. На Дон Жуана у цьому випадку теж кинуто тінь легального життя, сповненого умовностей, підпорядкованого владі. Проте вибір все ще лишається за ним.

Двійництво виявляється ще й у тому, що в кінці драми Донна Анна займає місце Долорес (нареченої Дон Жуана), а Дон Жуан – місце Командора. Тому зовсім не випадково повторюється смертскаміяння Командора та Дон Жуана і самотність черниці Долорес та двічі вдови Донни Анни. Це закономірний наслідок: виконуючи чужу роль, не можна одночасно лишитись собою, прожити **власне** життя, співмірне своїй суті. Це продовження маскараду, де справжні лица втрачають значення.

Приймаючи одяг Командора, його думки і мрії, Дон Жуан стає його двійником. Про це надзвичайно красномовно говорить введення до дії епізоду із дзеркалом, у якому герой бачить не себе, а Командора. Останні слова Дон Жуана «Де я? Мене нема... се він... камінний!» [4, с. 569] вказують на справжню причину смерті героя: фактично це духовне самогубство, бо на момент скаміяння Дон Жуана, лицаря волі, вже немає. Він покараний не за те, що звабив стількох жінок, дійшовши аж до дружини командора (а вище – тільки королева). У драмі Лесі Українки не це поставлено йому на карб, а те, що він зрадив самого себе, того, який говорив Донні Анні:

Для мене найдорожче – врятувати
ваш гордий, вільний дух! [4, с. 519].

Щоб побачити зміну акцентів у трактуванні цього образу та взагалі проблематики драми, достатньо порівняти самі назви: «Камінний господар» Лесі Українки та «Севільський бешкетник, або Камінний гість» іспанського драматурга Тірсо де Моліни (1583 – 1648). У творі української письменниці вчинки Дон Жуана – не потішне і гріховне бешкетування, а вияв внутрішньої свободи.

Ви бачили того, хто, йдучи
за щирим голосом свого серця,
ніколи б не питав: «Що скажуть люди?»
Дивіться – я такий. І тим сей світ
не був мені темницею ніколи [4, с. 517], –

стверджує Дон Жуан. У Лесі Українки це серйозний герой, герой драми. І саме тому класичний фінал, де грішник потрапляє до пекла, замінено на більш фатальний: герой не провалюється у геєну

огненну – він кам'яніє, не помирає, а **перестає бути собою**, перетворившись на камінного Командора, символ громадських умовностей, встановленого порядку, влади і – цілковитої несвободи. Х. Ортега-і-Гассет писав: «Мабуть, найбільш трагічна доля – завжди відкрита для людини можливість підмінити саму себе, інакше кажучи, фальсифікувати своє життя» [6, с. 310]. Це проблема, що постала у XX ст., і такий екзистенційний мотив вибору свободи чи несвободи, вірності чи зради самому собі, а відтак самоствердження чи саморуйнування, – один з основних у драматичній творчості Лесі Українки. Пригадаймо хоча б Лукаша із «Лісової пісні», який втрачає себе і тому перетворюється на вовкулаку, тобто стає **перевертнем**. Так само, як і в «Камінному господарі», це не стільки покарання, скільки неминучість, не через зраду Мавці, але насамперед – через зраду Лукашем самого себе. Тому і вовкулакою він стає не відразу, а по кількох роках звичного, усталеного, буденного, **чужого** життя, виконання чужої ролі, а значить – втрати внутрішньої свободи. Цей мотив – ще одна нитка, що пов'язує творчість Лесі Українки та В. Винниченка.

Драма «Камінний господар» вперше була надрукована 1912 року, оповідання В. Винниченка «Терень» побачило світ 1913 року. Але ці твори поєднує не лише час написання, хоч ні формою, ні фабулою вони не схожі.

На відміну від історії Дон Жуана, сюжет оповідання «Терень» зовсім не «вічний» і не світовий. Оповідь ведеться від першої особи, особи революціонера Дениса, якому «треба було на якийсь час сховатися» [7, с. 167], отож він поїхав на село «шукати роботи». По дорозі оповідач зустрічає парубка, очі якого постійно плачуть. Подорожній виявився «одним із тих жайворонків, що з давніх-давен дзвенять над Україною, складаючи свої анонімні, прості і прекрасні пісні (...)» [7, с. 170]. Через ці пісні Терень (так звали поета) став справжнім «зубним болем» для місцевої влади: «Вже чого з ним не робили: роботи йому не давали, з лавки нічого не продавали, усовіщали, арештовували, забирали в його папір, книжки, тюрмою грозились. Тереньові те все тільки привід до нової пісні» [7, с. 178]. Оповідач, що найнявся до попа, стає свідком «наради» всієї сільської верхівки, на якій приймається пропозиція о. Савватія. І от Тереню дають місце писарчука, а Одарка, племінниця «позакулісового володаря усього села» Осипа Копанки, стає зненацька прихильною до поета. «Але Терень ходив собі на вулицю так само, як і перед цим

(...) Співали ж зовсім не лагідних пісень, а тих самих, не виключаючи й «Ой, чук, писарчук!» [7, с. 188]. Розв'язку Винниченко відтягує в часі на півтора року, коли оповідач «випадково» знову зустрічає Тереня – хабарника-писаря, який люто б'є «дядьків».

Попри різницю сюжетів, у цьому оповіданні ми знайдемо багато чого, знайомого нам із «Камінного господаря». Так само вектор дії спрямовано від цілковитої свободи поета, народного бунтаря, до заперечення ним самого себе, до самозречення, перетворення на представника влади. Спочатку Терень – простолюдний двійник оповідача, професійного революціонера. Символічним виразом цього є їх проходження Кривим Яром в очікуванні засідки – спиною до спини, як дзеркальні відображення. Із незначною зміною соціального статусу Терень поступово втрачає себе, віддаляючись від Дениса. Вони не зважуються обійнятися на прощання, і слова оповідача «Я пішов у один бік, а він у другий» [7, с. 190] вже виходять за рамки буквального значення. «Хвормений картуз з бархатним околушком» та темні окуляри відіграють у творі роль, яку, незважаючи на різницю «штилів», можна порівняти із шатами Командора, які одягає Дон Жуан. Не випадково п'яний Терень (момент істини!) «грозився порвати на шматки хвормений картуз, кидався когось бити – чи Копанку, чи писаря» [7, с. 189]. Характерна деталь: очі Тереня від чистої роботи перестали плакати, він носить темні окуляри, і це прозора метафора «оздоровлення» героя від співчуття, відгородження його від людей. У кінці твору Терень – двійник тих «барбосів», проти яких раніше боровся, власне, Тереня вже немає, є писар Терентій Софронович, набагато гірший за тих, на кого колись складав пісні. Отже, герой В. Винниченка зазнає такого ж перетворення, як і Дон Жуан у драмі Лесі Українки.

Про В. Винниченка часто говорять як про майстра контрастів. Із цим можна погодитись, розглядаючи, наприклад, смислове наповнення пів року: початок оповідання – весна, кінець – зима. Зрозуміло, що це виражає протиставлення «позитивне – негативне», що автор не даремно показав нам перетворення Тереня не через рік чи два, а саме через півтора, взимку, з кров'ю на снігу, таким чином додавши у розв'язку «холоду» (до речі, те ж саме ми бачимо у «Лісовій пісні» Лесі Українки). Проте у багатьох випадках «контрасти» можна розглядати і як подвоєння, оскільки двійництво – це не абсолютне повторення, а дзеркальний принцип правого-лівого, не стільки схожість, скільки корелятивність, тобто відмінність за

однією важливою ознакою при тотожності (чи неважливості, неакцентованості) інших. У такому освітленні кінцівка твору – не просто протиставлення, а дзеркальне відображення початку. При цьому тлом, інваріантом є сцена побиття. Вона була обіцяна на початку оповідання, і це очікування тягнулося через весь твір, маючи все меншу вірогідність здійснення. Але сцена побиття все-таки відбулася – проте за дзеркальним принципом, бо бити мали Тереня, а вийшло навпаки. І це «навпаки» не було б настільки акцентованим без такого подвоєння.

Творчість В. Винниченка та Лесі Українки поєднує ще й оте «потойбіччя» добра і зла, їх неоднозначність, релятивність. І – випадково чи закономірно – це зачіпає духовний сан, етику християнства. Отець Савватій – персонаж, який у духовному самогубстві Тереня відіграє роль, подібну до ролі Долорес у житті Дон Жуана. Прагнучи для нього добра, Долорес дала йому можливість фальсифікувати його життя. «Божий чоловік» о. Савватій, намагаючись вберегти Тереня від в'язниці, від озлоблення, дає пропозицію, яка без будь-якого насильства приводить до зради Теренем самого себе. І саме тому оповідач у кінці твору має «жагуче бажання повернути на Грузьке, приїхати до мого старесенького ласкавого попа і так здушити його за горло, щоб він уже ніколи більше не міг давати кротких розумних порад» [7, с. 192].

Цей же екзистенційний мотив самозаперечення чи самоствердження, категорію внутрішньої свободи, ситуацію втрати людського «я» ми знайдемо і в інших творах Винниченка, таких як «Голод», «Талісман», пізніші драми та романи. Не поодинокі в творчості письменника і реалізація задуму через систему двійників, власне, взаємоперевтілень героїв. Це свого роду рольова гра персонажів, умовність всередині художньої умовності твору, і тим реальнішою видається неспроможність героя вийти із цієї гри. При цьому, однак, вина за втрату власної свободи, своєї сутності як у творах В. Винниченка, так і в драмах Лесі Українки покладається не стільки на оточення чи обставини, скільки на самого героя. Власне, це критерій його оцінки, його «справжності». Про це свідчить розв'язання подібної ситуації у драмах «Одержима», «Лісова пісня» Лесі Українки, в оповіданнях «Студент», «Талісман» Володимира Винниченка, де духовне самозбереження, самототожність досягаються часто ціною фізичної смерті, та при цьому неоромантична особистість все ж перемагає – у боротьбі з

обставинами не те що несприятливими, а просто-таки смертельними. Та це ще й перемога над власною тінню, над можливістю фальсифікувати своє життя.

Література:

1. Ницше Ф. Сочинения. В двух томах: Т. 2. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 864 с.
2. Українка Леся [Винниченко] // Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденикові записи. – К.: Веселка, 1993. – С. 351-371.
3. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 12: Листи (1903-1913). – К.: Наукова думка, 1978. – 694 с.
4. Українка Леся. Твори: В 2 т. Т. 2: Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – 728 с.
5. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 430-441.
6. Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феликс, 1996. – 511 с.
7. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденикові записи. – К.: Веселка, 1993. – 383 с.

**5.2. Компаративістика: типологічне дослідження творчості
Вмируші персонажі малої прози В. Винниченка: НОМО
NEGANS³⁴**

У повісті В.Винниченка «На той бік» читачеві адресується риторичне запитання: «Що може злякати людину, яка завтра, сьогодні, через годину, через хвилину може загубити найцінніше – життя?» [3, с. 196]. Зворотня градація часу в наведеній цитаті яскраво констатує ту неунікність, яку не перевершить жоден інший страх, – неунікність смерті. Смерть як найбільше зло, яке не можна перемогти, стала основним об'єктом художнього дослідження у багатьох творах письменника. Характерно, що автора цікавить не стільки сам факт смерті, скільки його психічне оточення: усвідомлення, страх, прийняття або бунт, смерть як безвихідь або єдиний вихід. Тому летальність «убієнних» немовлят, не свідомих

³⁴ Першодрук: Горбань А. Вмируші персонажі малої прози В. Винниченка: Номо Negans. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Випуск 47. Кіровоград: РВЦ ІЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2002. С. 85–91.

своїєї участі, надається письменнику для літературно-психологічних студій не стільки моральності, скільки почуття провини та відповідальності. Зазначений мотив, що пов'язується багатьма дослідниками, зокрема, із власним життєвим досвідом Винниченка [7], залишає поза собою ще цілу галерею персонажів-покійників, що мали місцем свого «літературного проживання» і малу прозу письменника. Смертю головного героя закінчуються «Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Талісман», «Промінь сонця», «Салдатики!», «Студент», очікуванням трагічної розв'язки сповнені «Момент», «Зіна» та інші оповідання. Чи варто віднести і їх до емпіричних спостережень автора, перенесених на папір?

«Ніщо не створюється із нічого; цей закон органічної природи застосовують без тіні сумніву до літературної творчості: персонаж може народитися тільки із живої людини, – іронізував Р. Барт, заявляючи: Це вкрай однобокий погляд на психологію. По-перше, персонаж може народитися не лише із живої людини, але й із чогось зовсім іншого: із афективного імпульсу, з бажання, з опору, або навіть простіше – з того чи іншого внутрішнього балансу сил у трагедії. А головне, якщо зразок і наявний, відношення між зразком і персонажем зовсім не обов'язково є аналогічним...» [1, с. 227].

Навряд чи моральний фінал багатьох творів В.Винниченка, навіть опертий на реальні факти, задіяно лише заради сумної статистики того часу або покладання вини за неї. Смерть його персонажів далека і від того, щоб бути просто зручним виходом для автора, котрий лінується писати епілог. Постає питання: який зміст приховує категорія смерті у світі не дійсному, а змодельованому творцем? Які авторські інтенції, які підсвідомі сценарії письменника втілюють Винниченкові «morituri» на арені оповідань? Який сенс або його відсутність несе їх вмирущість для читача?

Щоденникові записи Винниченка свідчать про те, що питання смертності людини не лишило його байдужим. Це була стурбованість в суто гайдегерівському, екзистенційному, розумінні, тривога, яка запитувала про сенс існування: «Коли думаєш, що померли такі генії, як Ньютон, Гете, які так багато дали людству, які були такі великі, а померли так само, як мільйони нікому не відомих людей, – померли, зникли й ніколи не знатимуть, як ми тепер живем, які зміни сталися на землі, – то чому бере туга, коли про це думаєш? Чого так сумно, тоскно й образливо стає, коли думаєш, що мільярди людей жили і зникли невідомо для чого й навіщо?» [4, с. 66-67].

Очевидно, що тоскно й образливо В. Винниченку було не тільки за мільярди людей, але насамперед – за себе. Відкидаючи віру в Бога як самообман, зумовлений бажанням людини продовжити життя хоча б духовної своєї істоти; шукаючи глузду й доцільності у власному існуванні поза будь-якою вищою волею; намагаючись якщо не знайти, то встановити правила гри, Винниченко мучився, усвідомивши те, що не піддається ні волі, ні пізнанню, те, що не можна контролювати: «Я мушу жити такий-то перебіг часу. (...) З цим фактом нічого не зробиш. А коли б і зробив, то разом з ним зникли й усі інші» [4, с. 116-117]. Не схильний до суїциду, залюблений у життя, Винниченко-письменник намагався моделювати смерть своїх літературних героїв, прагнучи наблизитись до того, що за межами реального, – досвіду власної смерті. Адже, як писав А.Камю, «у нас немає досвіду смерті, а усвідомленим повною мірою можна назвати лише те, що безпосередньо пережите. Ми знаємо про чужу смерть, але цей досвід – підробка, він поверхневий і непереконливий» [5, с. 28]. Уявні ситуації художнього світу Винниченкових героїв фіксують шлях, на якому смерть як протиставлення життю обертається його доповненням і навіть – необхідною умовою щастя, свободи, автентичності людського «я».

Умовно можна окреслити дві основні іпостасі персонажів-смертників у малій прозі В.Винниченка, два не надто дискретні у часі та застосуванні, але досить виразні своїм філософським наповненням мортальні сценарії: романтичний та віталістичний.

1. Романтичний сценарій. Ортега-і-Гассет писав: «По той бік будь-яких історико-літературних визначень романтизм означає (...) допонятійне усвідомлення того, що життя – не реальність, яка зустрічає на шляху певне число проблем, а реальність, яка сама по собі завжди проблема» [6, с. 311]. У романтичному сценарії смерть – це подвиг, жертва, доказ власної правоти, останній спосіб впливу, зрештою – уникнення буденності або несправедливості життя. В будь-якому випадку це не смерть від грипу або від старості, позбавлена телеології. Навпаки: вона мусить мати якийсь вищий альтруїстичний сенс, окрім звільнення людства від власної персони. Це фінал, який надає персонажу мученицького ореолу або героїчної сакральності. Цей «morituri» – не гладіатор, але альтруїст та Месія. Навіть його суїцид трактується як латентне, непряме вбивство, скоєне суспільством. Навіть його трагічна загибель намагається неодмінно бути корисною цілому людству, вона відмовляється бути

безглуздою. В цьому є щось по-дитячому егоцентричне (світ не зможе обійтися без мене) та по-біблійному жертвне (невинна кров як викуп за людські гріхи).

Яскравим прикладом може слугувати оповідання В. Винниченка «Студент» (1907). Чутка, що село підпалили студенти, ставить головного героя у ситуацію, коли він має відповідати за нескосний злочин: селяни готові віддати його стражникам, хоч щойно слухали його агітаційну «проповідь» зі сльозами та згодою. Одне слово «студент» змінило довіру на ненависть. Характерно, що цей персонаж і надалі фігурує у творі як «чужий чоловік», що, з одного боку, відмежовує його від того імовірного студента-палія, але з іншого боку, є досить символічним виразом інакшості, неможливості стати «своїм» для знедолених та озлоблених людей. Катастрофою, що спонукає до самогубства, для героя є не перспектива арешту, а втрата довіри селян: «Чужий же чоловік дрижачою лівою рукою потер лоба, потім, повернувшись до людей, з болючим непорозумінням повів по їх очима й закричав:

– Та не може, не може ж сього бути! Як ви можете не вірити? Чим же доказати вам?.. Глядіть! – Він підніс руку з револьвером до виска, вона злегка здригувалась, і револьвер блискав. В гурті хтось ойкнув.– Глядіть: на ваших очах я прострілю собі голову, щоб ви повірили мені. Тоді повірите? Повірите, що не ворог я вам?» [3, с. 103]. Таким чином, жертва власним життям у цій ситуації є доказом правоти і стимулом до дії. Після самогубства студента люди «схаменулись, з жахом кинулись до чоловіка; нахилились до його, пили очима його кров, що мішалась з водою й брудом землі, одхилялись і, стурбовані, говорили, дивились в очі один одному і знов звертали свої очі на чужого чоловіка. А від його, від крові сього чужого чоловіка, від задубілих рук його ішло їм в душі гострим туманом те, чого він ждав від їх: вони вже вірили йому» [3, с. 103]. Жах, стурбованість, вплив та віра – ось те, що стає результатом і сенсом цієї смерті, і такий сценарій (невинна жертва розплачується за чужі гріхи та відсутність у людей віри) мало чим відрізняється від біблійного розп'яття.

Романтичний пафос смерті, яка переконує і пробуджує до дії, фінал альтруїста і мученика не літературного, а дійсного обмірковувався В. Винниченком під час досить болючих для його чесності з собою переговорів з більшовиками у серпні 1920 року. Рішення поставити таку крапку у своїй політичній кар'єрі фіксують

рядки щоденника, писані у Москві: «Дійсна чесність з собою не може зупинятися навіть перед жертвою життям. Закон великого інстинкту громади вимагає від мене такої жертви. Моя смерть повинна бути жертвою для історії визволення нації. Вона повинна стати прапором, під яким має далі проводитись велика боротьба за визволення» [3, с. 324].

Отже, моральність персонажів Винниченка у такому романтичному вимірі – це ще й доказ їх чесності з собою, і така жертва розглядається автором як останній козир, останній спосіб зберегти своє «я», сказавши обставинам «ні» – рішуче і неспростовне (за відсутності щойно померлого опонента). Еріх Фромм у «Революції надії», шукаючи відповідь на питання «що означає бути людиною?», серед визначень, альтернативних *Homo sapiens*, називає, зокрема, *Homo negans*. Це «людина, здатна сказати «ні», коли більшість людей говорить «так», коли це потрібно для виживання чи для успіху. З урахуванням статистики людської поведінки, – зауважує Е.Фромм, – людину слід було б скоріше назвати «людиною, що каже «так». Але з огляду на людський потенціал людина відрізняється од усіх тварин своєю здатністю сказати «ні», своїм ствердженням істини, любові, цілісності, навіть ціною життя» [8, с. 160]. Це визначення добре пасує героям-смертникам Винниченка.

Здатність *Homo negans* говорити «ні» всупереч очікуванням та тиску обставин цілком вкладається у категорію свободи. Доведена до абсолюту, вона стає незалежністю не лише від зовнішніх детермінацій, але й від самої людини, її інстинкту життя. Романтичний персонаж не боїться вмерти – він боїться вмерти безглуздо, надаремно, без якоїсь вищої мети. Бо чи ж здатна переважити така «безплатна смерть» волю до життя? Наступний сценарій – віталістичний – підходить до розуміння смертності не як чогось красивого, високого, сакрального, а як нонсенсу, абсурду.

2.Віталістичний сценарій. Якщо попередній герой-смертник оскаржував – ціною власного знищення – неможливість диктувати світові свою волю та шкалу цінностей, то у цій моделі моральної ситуації персонаж не визнає нічого, що можна було б «вторгувати» за власне життя. Смерть, а надто спровокована, видається йому безглуздом, позбавленою сенсу безвідносно до її героїчного чи буденного контексту. А проте усвідомлення власної смертності для людини віталістичного світовідчуття виливається у поцінування життя, кожної його хвилини, наповненої сенсом неповторності і

вартістю минулості. Перспектива близької смерті примушує гостріше відчувати життя.

Герой оповідання В.Винниченка «Момент» має таку перспективу: його можуть убити при нелегальному переході кордону. Це скидається на якесь непорозуміння, свідомість персонажа відмовляється серйозно розглядати можливість смерті: «І, пам'ятаю, мені раптом стало страшенно смішно: я – мертвий. Ці мушки, Семенова спина, конячинка, на якій підстрибувала комічно і гупо якоесь шлейка, Семенова шапка з прогризеним верхом і ... я – будучий мертвяк» [3, с. 120]. Кордон між державами поступово наповнюється у творі конотаціями кордону онтологічного – між буттям і небуттям. Таємничий ліс, що ховає в собі цю межу, можливо, останню, та, з іншого боку, відкрите поле є символічними паралелями смерті та життя: «Я жадливо дивився туди, в залите сонцем поле, на краю якого стояв цей тин [метафора лісу як перешкоди. – прим. А.Г.], і чув, як мені якоесь тісно, нудно, неспокійно» [3, с. 121].

Оповідь від першої особи дає автору можливість надзвичайно тонко розглянути суб'єктивні відчуття персонажа, позначені відтепер настроєм смерті: «І, пам'ятаю, коли мене хитало, я здавався собі трупом, який везуть уже від кордону» [3, с. 121]. Нелегальний перехід через кордон разом із панною стає для героя перемогою страху смерті та утвердженням життя. Ретроспективна нарація, що позбавляє читача невідомості та очікування розв'язки, зосереджує всю увагу на скрупульозному аналізі всієї палітри почуттів персонажа. Спочатку це усвідомлення абсурду: «Ми – двоє людей, загнаних другими людьми, – сидимо і маємо зараз через щось іти ще до якихось інших людей, що десь стоять у цьому лісі серед його кохання і ждуть нас з смертю в руках» [3, с. 130]. Інстинкт самозбереження бунтує: «Але пам'ятаю, не було нічого по всій істоті: ні страху, ні суму, ні жалю, тільки одне величезне напруження, одне велике наближення до чогось фатального, неunikного, один якийсь величезний пульс протесту, боротьби всієї істоти з цим призначенням, неминучим» [3, с. 131].

Скінченність життя для героїв оповідання зумовлює вивільнення інстинктів, вихід з-під влади лицемірних суспільних обмежень. Винниченко акцентує на цій відродженій бестіарності: в очікуванні смерті Муся у сприйманні оповідача «здавалась якимсь дивним прекрасним звіром, сильним, напруженим, диким» [3, с. 132].

Парадоксальним чином лише наближення до «таємної вогкості смерті» робить можливим «щастя крові, мозку, нервів, кісток (...), найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видючими очима душі» [3, с. 133].

Якщо у попередньому, романтичному, сценарії негачія смерті проявляється проекцією волі персонажа на майбутнє – майбутнє, в якому вже немає цієї людини, але продовжує діяти її жертва/подвиг/заповіт, то у сценарії віталістичному смертність вияскравлює теперішнє. Смерть стає горизонтом сьогодення, за яким немає нічого, точніше кажучи, є Ніщо. Це межа, яка стирає навіть відмінність між добром і злом, оскільки єдиним вагомим протиставленням виявляється опозиція «живе – мертво». Головний герой повісті В.Винниченка «На той бік» (1924) доктор Верходуб знаходить «краплину мудрості», яка пов'язує вмирушість та щастя: «Май на годиу від себе смерть – і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневір'яння» [3, с. 197]. У щоденнику письменника знаходимо багато свідчень того, що це була саме його «краплина мудрості»: до внутрішніх (суб'єктивних) умов щастя Винниченко зараховує такі:

«Живи так, наче ти маєш через тиждень померти.

Відчувай кожну фарбу, лінію, звук, пам'ятаючи те, що це ж є елементи життя і неповторні моменти.

Щодня будь з людьми таким, яким би ти був з ними перед смертю» [4, с. 70].

Цей запис датовано 1921 роком. Шість років відділяє його від появи праці «Буття і час» (1927) М.Гайдеггера, одного із засновників екзистенціалізму. Його ідеї дуже нагадують ситуації у Винниченкових творах: німецький філософ розглядає смерть як підвалину часу, а тимчасовість як внутрішнє переживання людини, яка здатна звільнитися від «ідолів суспільного буття», лише усвідомивши свою смертність.

Віталістичний сценарій у малій прозі В.Винниченка «спрацьовує» і тоді, коли розв'язка оповідання невтішна. Так, герой новели «Промінь сонця», в'язень, якого ведуть до страти, зрештою помирає – але не на шибениці, перед якою він «стояв (...) з похиленою головою й покірно чекав своєї черги» [2, с. 537]. Навіть смерть іншого засудженого не вивела його з апатії, він справляв враження

людини, цілком байдужої до власної долі, людини уже покійної: «Се не було лице живої людини. Очі не були живими очима, вони нічого не бачили, вони помирили вже по дорозі, може, вже в тюрмі почали мерти» [2, с. 537]. І лише промінь сонця привів його до руху, до усвідомлення, що йому нічого втрачати. З його «очей дивом якимсь зникло тупе, сонне безуміє, все лице немов зразу схудло, тіло витягнулось, налилось неспокійним рухом» [2, с. 538]. Його було застрелено при спробі втечі, спробі безнадійній, але не безглуздій, адже у цей короткий відрізок часу герой жив своїм бунтом, своєю волею до життя.

В екзистенційному прочитанні його вчинок – не просто відчайдушність смертника, а єдиний спосіб справжнього існування – протидія обставинам, реалізація свободи як людської сутності. Дорога, якою вели в'язнів до шибениці, асоціюється із людським життям, пасивним, неавтентичним, анонімним (на відміну від конвою, головний персонаж навіть не має імені, фігурує у творі як «високий»). Він іде так, як всі, нічим не виявляючи своєї інакшості. Але якими абсурдними видаються його обминання калюж, спроби захиститися від вітру на шляху до загибелі. Це метафора людського життя: як писав А.Камю, «люди живуть так, ніби нічого про смерть не знають» [5, с. 28].

Смертність не підлягає скасуванню, але, як демонструють ситуації, змодельовані в аналізованих творах, вона піддається негації: чи то романтичній, що намагається знайти сенс у «бартері» смерті на якесь загальне благо, чи віталістичній, що знаходить цінність життя перед лицем «Ніщо». Усвідомлення близької смерті дає героям Винниченка свободу, яку можуть мати тільки *morituri*: за межею страху з'являється Номо *negans*, людина, здатна сказати «ні» обставинам, здатна бунтувати всупереч абсурдності цього бунту, утверджуючи власну свободу та автентичність. У щоденнику письменника знаходимо: «Не страхатися хвороб і смерті, це – досягти незалежності й волі від найбільшого зла. Вчинити бунт проти одвічних інстинктів і нахльостати по морді ідолів, – це вступити в боротьбу з силою, яка пустила тебе в життя не питаючись, і мучить тебе не каючись, і забере в тебе життя, не потребуючи твоєї згоди. Так сміюся ж я навіть з цієї сили і, поки не віднята в мене ця здатність, буду сміятись якраз з цього моменту. Але сміх потребує вправи» [4, с. 216], – зізнається Винниченко.

Можливо, змодельовані в його творах смертальні ситуації якраз і були такими вправами – як для автора, так і для читачів.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989.
3. Винниченко В.К. Раб краси. – К.: Веселка, 1993. – 383 с.
4. Винниченко В. Щоденник. Т. II. (1921-1925). – Едмонтон, Нью-Йорк: КІУС, 1983.
5. Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 544 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Письмо к немецкому другу // Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.
7. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
8. Фромм Е. Революція надії./ Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія: навч. посібник. – К.: Либідь, 1996. – 384 с.

5.3. Компаративістика: інтермедіальне дослідження

Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка)³⁵

Всі пластичні та живописні цінності: барви, тони, форми, лінії, образи, жести, пози, обличчя та ін. – будуть розподілені між предметним світом і світом інших людей, я ж увійду в нього як невидимий носій забарвлюючих цей світ емоційно-вольових тонів, що виходять із моєї єдиної активної ціннісної позиції, зайнятої мною в цьому світі [1, с. 86].

М. Бахтін

Цитоване висловлювання Бахтіна стосується реального життя, як воно уявляється людиною: вона не бачить себе як зовнішній образ, а лише відчуває – як своє внутрішнє «я», тоді як решту світу предметних реалій та інших людей сприймає

³⁵ Першодрук: Горбань А. Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Випуск 4. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. С. 60–65.

«наочно». І йдеться не про гносеологічний процес із його суб'єктом та об'єктами пізнання, але про онтологічну даність опозиції «я» та «інший» і її наслідки для естетичної діяльності: неможливо пережити щось естетично, лишаючись у його межах, потрібно зайняти позицію «чужого. Це взаємодоповнюване протиборство «я» та «світу», де перший елемент має емоційно-вольовий вияв, активну свідомість та відчуття, але тим самим виключає себе за рамки світу-образу; другий же володіє і заповнюється «пластичними і живописними цінностями», але потребує зовнішньої свідомості для естетичного завершення, доти лишаючись «світом у собі», – така опозиція легко проектується на відношення «автор – твір», а так само «мова – твір» або «читач – твір», залежно від літературознавчої центрації на одній із вказаних категорій. В усіх трьох випадках перше означає певну суб'єктивність, модальність, якої надає свідомість «іншого», а друге – світ, ірреальний та естетично завершений цим суб'єктом.

У такому художньому світі, поза елементами фабули, поза подіями та ідеями, не останнє місце належить тому, що, залежно від конкретного втілення, називають топосом, локусом, пейзажем, інтер'єром та – цілком відособлено – портретом. Все це – елементи єдиної імітованої у реаліях дійсності, пластичного, живописного, статичного (на протигагу динаміці розвитку сюжету) виміру художньої реальності, виміру масок та декорацій для реалізації дії. Це те, що лишилося б, якби у літератури відібрати вектор часу, – топос без хроносу, пантоміміка без вчинків, свого роду тривимірний живопис у словах.

Досить цікавим для розуміння творчої манери письменника може бути порівняння згаданих елементів структури художнього твору зі зразками образотворчого мистецтва того ж автора. Така паралель дає можливість подивитись на словесні портрети та пейзажі не як засоби творення чи характеристики інших образів, а в їх відносно самодостатньому естетичному значенні. Кореляція зображень живописних та словесних дає можливість розглянути останні поза їх функціональною підпорядкованістю у структурі твору, обравши натомість аспект співвідношення «я» – «інший», ракурс взаємозв'язку художнього світу та свідомості, яка, утверджуючи себе поза ним, змінює його своїм баченням, естетично завершує, перетворюючи зі «світу в собі» у «світ для мене».

Об'єктом нашого розгляду є прозова та малярська спадщина В.Винниченка, котра дозволяє простежити не лише співвіднесеність мистецького стилю в літературі й живопису, але й різноманітні його варіації, що оприявнюють інтенційність художнього твору.

Дослідник творчості письменника Григорій Костюк зазначав, що «вже перші твори Винниченка були не тільки виразним запереченням старих мистецьких засобів, не тільки утвердженням нового в портретуванні героїв, але й сміливим впровадженням нових свіжих зразків міських, сільських та степових пейзажів» [7, с. 198]. Дбайливо підраховуючи внески Винниченка в українську літературу, Г.Костюк, як бачимо, почав саме із портрету й красиду, спираючись у своїх висновках насамперед на перше друковане оповідання письменника «Краса і сила». З подачі дослідника цей твір, а разом з ним і його автора було надійно припасовано до ролі «межового каменя, межового стовпа між двома літературними епохами» [7, с. 195], а латентна критика народницької манери портретування, відзначена у змалюванні Мотрі, головної героїні оповідання, – ця критика здобула, без перебільшення, інтертекстуальне використання у багатьох літературознавчих розвідках. Не будемо гадати, чи отримав би зазначений опис дівочої вроди такий статус, якби йому не передував у тексті довгий перелік того, чого у Мотрі не було; очевидно, саме ця негація стилізованих під фольклор штампів, а не подальше змалювання суто зовнішніх, хоч оригінальних рис дівчини привернула увагу критиків. В.Панченко зауважує, що у цій полеміці з І.Нечуєм-Левицьким В.Винниченко «не руйнував традиції, а лише злегка модернізував її» [8, с. 41], оскільки його змалювання героїні «не виходить за межі портрета паспортних прикмет» [8, с. 41] – як і в попереднього покоління письменників.

Оповідання «Зіна» (1909) дає приклад уже цілком означеної та самостійної манери портретування у творчості Винниченка: це одна-дві настирливі риси та кілька виразів обличчя, вкраплені то тут, то там у тканину твору. Вони не складають цілісного портретного враження, не втомлюють детальним описом усіх людських ознак, підданих інвентаризації. Вони наголошують на особливому, полишаючи решту на розсуд читача.

Золотисте волосся, зеленкуваті очі та ще родимка біля носа – це і всі «паспортні прикмети» головної героїні оповідання. Розсіяні у тексті як нагадування у не надто відмінних варіаціях, вони акцентують, власне, не стільки на зовнішності Зіни, скільки на

сталості того враження, яке справляють ці очі, це волосся на оповідача: «Я не знаю, на що вона спиралася в такому поводженні зі мною: на те, що у неї над світлим лобом волосся лежало, як положена золотиста пшениця після бурі? Чи на те, що коли дивишся їй в очі, в її зеленкуваті чудові очі, то тобі іде холод з грудей у руки і ноги?» [4, с. 106] Наступна сторінка: «І, завважте собі, вона скрізь і завжди сміялась, ця дівчина з волоссям, як положена бурею золотиста пшениця!» [4, с. 107] Дещо далі у тексті: «І разом з нею сміялося її положене золотистими хвилями волосся» [4, с. 111]. Крім наведених цитат, у цьому оповіданні маємо ще дві згадки про золотисте волосся Зіни. Приблизно така ж ситуація із її очима, образ яких незмінно пропонується до уваги читача, доходячи до рівня настирливого навіювання і дратуючи недовірою автора до читацьких мнемічних здібностей. Проте якщо волосся є рисою, так би мовити, сталою, то друга наголошувана деталь – очі – впливає переважно у моменти зміни: «Сміється й Зіна, і зеленкуваті очі її, як дивний кришталі, блискають при поворотах усякими кольорами» [4, с. 109]. Ось дівчина стоїть на трибуні, готова говорити на користь забастовки залізничників: витримуючи паузу, «вона стояла мовчки, непорушно, і тільки брови її стали підніматись угору, очі поширяться і робитись лукаво-здивованими. І разом з тими хвилинами ці очі темніли чимсь сильним, задержаним всередині» [4, с. 116]. Ці очі темніють, поширюються, блищать – залежно від внутрішнього стану героїні, – і в цьому цілком можна вбачати психологізм. Але яка роль тих нагадувань, котрі в своїй основі лишаяються інваріантними повтореннями: золотисте волосся та зеленкуваті очі? У цих фрагментах ми мало знайдемо відображення характеру та ситуативних почуттів Зіни, а настирливість порівняння із пшеницею приводить до думки про авторські штампи і деяку обмеженість – на перший погляд. М.Зеров у статті «Соняшна машина» як літературний твір», власне кажучи, закидав Винниченку саме брак психологізму в портретуванні: «Головний із його огріхів той, що, показавши своїх дійових людей лише зовні, він не дав їм повної всебічної характеристики, обмежуючись двома-трьома прикметами, достатніми тільки для того, щоб їх раз у раз пізнавати на екрані» [5, с. 448].

Однак таке впізнавання все-таки розкриває почуття і переживання, але не зображуваного, а того, хто спостерігає. В оповіданні «Зіна» це наратор: нав'язливі порівняння на совісті його,

а не автора. Для останнього важливо передати сталість бачення, яке вихоплює дві риси милого образу цілком ситуативно, проте незмінно. На тлі інваріантного зображення цих рис ще більш акцентованими є варіації почуттів – не Зіни, а того, хто поряд – почуттів інтенційних, що з необхідністю імплікують предмет, на який спрямовані. Предмет лишається тим самим, емоції – доволі різноманітними. Це, наприклад, уже цитований «холод з грудей у руки і ноги» [4, с. 106], а також інші афективні реакції героя, поєднані із портретним враженням: «Зіна стала ще блідішою. Родима плямочка біля носа стала дуже виразною, і хотілось зчистити її кінчиком хустки, а буйне золотисте волосся ніжно погладити і тихо з жалем поцілувати» [4, с. 113]. У цьому словесному малюнку тільки перше речення відображає тривогу героїні безвідносно до її сприйняття. Решта – це почуття-реакції наратора, котрі засвідчують його нове ставлення – жаль, турбота, піклування – до власниці того ж і такого ж волосся.

На прикладі цього оповідання ми бачимо, що портретування у Винниченка все ж вийшло за межі «паспортних прикмет», попереднього візуального знайомства із персонажем, а психологізм його змалювання лише частково передає характер (як певні постійні внутрішні якості). Переважно на портрет проектується психологічний момент, ситуація, у якій виявляються почуття та переживання героя «тут і тепер». При цьому на внутрішні зміни портретованого накладається емоційно-вольова реакція того, у чиєму сприйнятті подано цей портрет, що є, таким чином, поєднанням вияву «я» та враження «іншого». Як загалом у творчості письменника, так і в окремому словесному зображенні портрет рухається від реалізму до імпресіонізму. Саме враження «чужого» (у ролі такої свідомості може бути не лише інший персонаж, автор, читач, але й персоніфікована природа чи навіть речі), – це враження переводить внутрішні риси та почуття портретованого з етичного плану в естетичний, з радості або страждання творить красу. При цьому точність та вичерпність реалізму поступається фрагментарності, окремим акцентованим штрихам та суб'єктивності імпресіонізму. Поряд із реалістичною манерою поступового доповнення та поглиблення портретної характеристики протягом твору, Винниченко незмінно використовує у своїх новелах повторення у різних ракурсах однієї-двох акцентованих рис. Це не мозаїка, що складає цілісний малюнок – це скалки розбитого дзеркала, які

відбивають майже ідентично, під ледь відмінним кутом один і той же фрагмент.

Таке ж поєднання та чергування стилів ми знайдемо і на живописних полотнах В.Винниченка. Його творча манера і тут виявляється у балансуванні «я» та «іншого», «я» та «світу». Живописні зображення людей у цього художника завжди передбачають певний особливий простір, важливий, наголошуваний, а тому вималюваний з найтоншим добором барв, відтінків, півтонів, тоді як решта полотна – тло, іноді просто зафарбоване похмурими барвами («Автопортрет»), іноді структуроване певним чином («Жіночий акт», «На пляжі»), але виписане дуже недбало, схематично, необ'ємно, з обмеженим добором кольорів. У пейзажах такої опозиції немає: їх світ цілий і неподільний. Проте спрощенням було б пов'язувати варіації творчої манери Винниченка безпосередньо із предметом зображення. Стильова відмінність детермінується, швидше, ставленням художника до цього предмету, тим «тиском», який справляє авторське «я» на художню реальність, мірою емоційно-вольового «опору» цього створюваного світу та ступенем його однорідності: якщо він містить реалії, котрі неоднаково важливі, актуальні для автора, пріоритет його бачення знаходить вияв у різниці художньої техніки.

Цікаво порівняти два «Портрети дружини», один 1929 року, інший без датування, але, судячи з манери, пізніший. На першому жінка не виокремлюється із її предметного оточення. Весь простір полотна написано досить тонко і ретельно, проте є дещо, на чому «спотикається» погляд, що порушує загальне реалістичне враження: яскраво-червоні губи, які зміщують увагу з психологічного, внутрішнього, що виражає саму жінку (очі, жест руки, піднесеної до скроні), на зовнішнє, хоч і не менш психологічне: цим яскравим, локальним кольором встановлюється зв'язок із суб'єктом-аутсайдером художнього світу. Це його бачення вносить чуттєвість і нюансує зображення дружини як жінки бажаної. На цьому полотні «я» художника співвідноситься зі світом, який природно обіймає, включає людину, повторюючи навіть розташування її рук. Це людина важлива, але не менш, ніж решта світу; кохана, але стосовно автора «інша». Цей естетичний бар'єр є необхідністю у Винниченкових портретах: художник не намагається «вживатися» у зображуване – він займає активну ціннісну позицію поза ним, невидимий, але помітний. У другому «Портреті дружини» її

внутрішня сутність виявляється яскравіше, але не за рахунок зменшення зовнішнього естетичного переживання, а за рахунок усунення решти світу, місце якого займає глухе тло – простір, який просто не міг би лишитися безбарвним. Поєднання «я» – «інший» виявляє себе у чистому вигляді, оскільки предметної чи природної реальності просто не існує.

Модальність, якої надає зовнішня свідомість естетичному предмету, на портретах знаходить вияв ще й у кольорі. Барва для Винниченка – не просто частина спектру, а вимір тепла чи холоду. Уточнимо: не стільки температури зображуваного, скільки «теплих» чи «холодних» почуттів художника, віталізм якого виливається у насиченість барв. «Портрет дружини» (без датування) значно «гарячіший», ніж попередній, поте вираз обличчя жінки не надто привітний, а впевнений та ніби відсторонений. І це також складає контраст внутрішнього вияву її образу та, з другого боку, ставлення до нього автора. Цей портрет більш одухотворений: увага фокусується не на губах, а на всьому обличчі, що ніби вихоплюється із невиразності яскраво-жовтим капелюхом. Зображення відбиває більшу теплоту, але меншу чуттєвість погляду на дружину: за її темною сукнею майже не вгадується об'єму тіла. Простір одягу, структурований яскравим малюнком тканини, не кидає найменшого натяку на плоть. Проте це зображення важко назвати психологічним у звичному значенні цього слова: воно не «світиться зсередини», а забарвлюється емоціями «іншого» – зовнішніми стосовно художнього простору.

Мабуть, єдиним портретом, що виконаний у реалістичних традиціях внутрішнього вияву зображуваної людини, можна вважати «Автопортрет» (1929). Цей образ, позбавлений будь-якого оточення, має не лише обличчя, але його живий вираз. Тонша, більш скрупульозна техніка змалювання лица акцентує увагу не просто на очах – на їх погляді. А проте співвідношення «автор – твір», що набуває тут виміру «я» і «я», зумовлює дивне враження від цієї картини: здається, що з полотна дивиться не людина, а її дзеркальне відображення. Це той «погляд на себе», за яким легко впізнати автопортрет: він не має в собі зовнішнього, чужого, оцінного.

Як у словесних, так і в живописних портретах Винниченка домінантою виявляється не вигляд, а бачення. На противагу розглянутим, інші зображення людей на полотнах художника, а надто зображення жінок, часто справляють враження відсутності у

портретованих будь-якої психіки, а відтак це нестримне буяння гарячих кольорів радше можна було б вважати натюрмортами. Авторське «я» не знаходить у цьому художньому світі жодного опору іншої людської свідомості. Такі картини, як «Виймання колючок», «Портрет дівчини», «Жіночий акт» можна ставити в одному ряду із «Південними овочами» або «Гарбузом і капустою»: та ж насиченість кольорів – живих, гарячих, сонячних, та ж непорушність і застиглість, той же віталізм і жодних внутрішніх вольових чи мисленневих виявів. Їх розрізнення лежить за межами твору – у площині авторського (а відтак глядацького) бачення, еротичного або гастрономічного. Це той рівень суто зовнішніх прикмет, від якого відштовхувався Винниченко у літературі, долаючи його не проникненням у внутрішній світ персонажа, а спостереженням за його зовнішніми проявами, котрі наділяються значенням завдяки емоційно-вольовій активності іншого.

Місце такого «іншого» у багатьох новелах письменника займає пейзаж, котрий, крім означування місця і часу, визначає настроєву тональність та забезпечує події твору стороннім спостерігачем, не втягнутим в етичний вимір людської реальності, що дозволяє зберегти достатню відстань для естетичного бачення. Функціональне призначення краєвиду у творах Винниченка досить повно і детально розглянув ще Ігор Качуровський, який високо цінував пейзажі письменника, вважаючи, що «для українського підручника поезики найліпше б надавалися, у всій своїй різноманітності й у всьому багатстві, художні крайобрази Володимира Винниченка» [6, с. 180]. Дослідник розрізняє, зокрема, функціональне навантаження пейзажів декоративне та сюжетне, розглядає краєвид як паралель, контраст або ключ до почувань, психічного стану персонажа та подій у його житті. Нас цікавить інший аспект такого психологізму. Чия свідомість промовляє через малюнок світу, який оточує героя? Чи належить ця емоційно-вольова сфера художній реальності твору?

За класичний зразок Винниченкового пейзажу можна вважати початок оповідання «Студент» (1907): «Уночі палало село. З неба злякано дивився вниз поблідлий місяць, і, ховаючись у хмари, тікав, і з жахом озирався назад, на полум'я. Дерев хитались і, від страху наїживши голі віти, ніби силкувались втекти; а вітер гасав над полум'ям, зривав з його головні, шпурляв ними в сусідні хати, розкидав і лютував, свавільно й безпardonно. Побіля ж полум'я бігали, метушилися маленькі, безсилі люди, ламали руки й кричали

до неба, до місяця, до полум'я» [2, с. 98]. У цьому уривку легко простежити, що природа виявляє своє ставлення до трагедії людей, власне, до дії іншої стихії – вогню. Але це ставлення неоднорідне. З одного боку – страх і намагання втекти (місяць, дерева), з іншого лють і свавілля (вітер). Маємо дві позиції, одна проектується на почуття скривджених, інша займає протилежний бік. Трохи згодом з'являється ще один образ, що виявляє цілковиту байдужість: «А з того боку, де згоріла половина села, сходило сонце, весняне і радісне. Наплювать йому на недогорілі балки, на сірі, чорні обличчя, на дику тугу, на повислі руки маленьких людей» [2, с. 98]. Бачимо, що з самого початку оповідання пейзаж означає не якийсь певний контраст або паралель, а всі можливі ставлення: «за», «проти», «утримуюсь». Це етичні позиції, що пропонуються читачеві: саме його зовнішнє бачення і має на увазі автор, персоніфікуючи пейзаж. Цей краєвид є тільки імітацією іншої, «чужої» відносно твору свідомості. Крім емоційно-вольового вияву, він не має жодних живописно-пластичних, зображальних, а не виражальних характеристик: місяць «поблідлий», але це не стільки колір, скільки вияв страху; сонце «весняне і радісне» – можна хіба що здогадуватись про забарвлення цієї радості. За цим пейзажем не можна отримати найменшого уявлення про місцевість, на відміну від краєвидів, наприклад, того ж І.Нечуя-Левицького, за якими сміливо можна малювати карту.

У Винниченкових пейзажах ми знайдемо той же мінімум зображуваного й акцентування на модальності, ту ж фрагментарність та настирливу повторюваність у певних модифікаціях протягом тексту, що спостерігали у портретах. Та на відміну від останніх, які є поєднанням зображення («я»), вираження («я») та враження («інший»), пейзаж Винниченка в аналізованому прикладі не потребує чужої свідомості: він сам є цим стороннім спостерігачем, активною ціннісною позицією, яка навіюється читачеві. Це погляд, який не потребує сам бути побаченим, а якщо такий живописний вияв все ж наявний, то він «працює» на відчуття.

Як інший вияв «пейзажу анфас» можемо розглянути кілька «замальовок» оповідання «Віють вітри, віють буйні» (1922). Попередньо треба зауважити, що це історія двох дітей, хазяйського сина і наймички, які спочатку ворогують, але поступово духовно зближуються, зріднюються. Вся фабула вкладається у дитячі страхи малого Гриня, торгування із наймичкою за казку, її небажання

поступитися (Санька пам'ятає всі незаслужені образи) та, зрештою, примирення та подолання ворожнечі (під враженням казки Гринь проникається жалем до важкої долі дівчинки). Ось перша замальовка: «Лямпадне, кліпотливе, сумовите-сумовите світлечко; від нього так і тхне церковним тягучим дзвоном, смачними маківниками, підсмаженими бубликами з трошки липкою та хрустливою шкуринкою» [3, с. 12]. Після певного розвитку сюжету: «А за вікном дріботить холодний-холодний дощ, у димарі пищить щось тоненько та жалібно, як муха в павутинні. Вітер чи «той»?» [3, с. 19]. На подальшому, «переломному» етапі: «У комині вітер загув на інший голос, густий і добрий, як у бджоли. Лямпадка, зачарована казкою, не кліпає, неначе широко розплющила своє одне око й дух затаїла» [3, с. 24]. А ось передчуття розв'язки: «Вітер у комині затихає, потім ніжно гуде, як старий Кузьма у сопілку. Дощу не чути за вікном. Лямпадка часто-часто кліпає, ніби набігли їй сльози на око» [3, с. 26]. Бачимо цілий паралельний сюжет зі своїми «дійовими особами»: лямпадка, вітер і – ситуативно – дощ. Цим дублюється не лише загальний настрій розвитку подій, але емоційно-вольові позиції персонажів. Ось у ході сюжету Санька заводить пісню, під яку Гринь засинає. Одразу за тим читаємо «У комині, як жук, гуде вітер. Лямпадка догоряє, неспокійно тріщить, злякано, швидко кліпає і гасне» [3, с. 26]. Тобто маємо можливість провести прямі паралелі почуттів та дій: Санька – вітер, Гринь – лямпадка. Якщо повернемося до попередніх цитованих малюнків, то побачимо, що не вітер, але Санька «загула на інший голос» у поведженні з хлопчиком і не лямпадка, а Гринь, «зачарований казкою», «дух затаїв». Отже, у цьому оповіданні оточення героїв віддзеркалює їх поведінку та зміни почуттів, набуваючи статусу не декорацій, а облич. Таким чином, краєвиди та навіть інтер'єри у творах Винниченка мають суб'єктивність, що дублює або зовнішню стосовно твору (читач, автор), або внутрішню (персонаж). В естетичному процесі ці топоси та локуси мають досить побічне відношення до місця розвитку дії, означаючи насамперед позицію «я» або «інший».

Живописними аналогами такого двійництва краєвиду і людини можна вважати пейзажі Винниченка «Вітер» (1932) та «Вітер містраль» (1932), що повторюють один і той же мотив: маленька самотня постать, вхопившись за дерево, намагається встояти під шаленим натиском вітру. Проте пейзаж-тло на полотнах художника має, як правило, досить схематичний і невиразний вигляд. Ті ж

пейзажі, що не приглушені наявністю більш важливого предмету зображення, вражають не лише сконденсованістю настрою, грою барв та найтонших відтінків, але й більш виразною єдністю стилю й однорідністю художньої техніки: «Сніговий пейзаж» (1933) – експресія холодної заметілі, «Український пейзаж» (1932) – узагальнена, сконденсована у чистих барвах імпресія-спогад, а з іншого боку – «Хутір «Закуток» (1936), реалістичний настільки, що можна скласти план місцевості, хоч і не менш ностальгічний.

Розглянувши окремі живописні та словесні портрети і пейзажі В.Винниченка, ми простежили, що їх психологізм – не тільки відображення внутрішнього «я», але й емоційно-вольової сфери «іншого», і саме в такому балансуванні, опозиційності, взаємопроникненнях і віддзеркаленнях цих двох свідомостей можна шукати витоків стильової поліфонії творів письменника та художника. Його пейзажі не просто персоніфіковані – вони займають активну ціннісну позицію, тим самим заступаючи у творі місце людини, а не її предметного та природного оточення. Портрети ж у новелах Винниченка проходять шлях від статичності та суто зовнішніх прикмет *nature morte* до психологізації, що зачіпає не тільки сферу «я» портретованого, скільки свідомість, що перебуває поза ним, суб'єктивне бачення спостерігача.

Загалом ці пластично-живописні елементи художнього твору не лише організовують його структуру, увиразнюючи всі повороти сюжету, – вони є одним із шляхів естетичного діалогу «я» та «іншого», яким реалізується твір як художнє явище.

Література:

1. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб: Азбука, 2000. – 336с.
2. Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989.
3. Винниченко В. К. Намисто: Оповідання. – К: Веселка, 1989. – 380с.
4. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1993. – 383 с.
5. Зеров М.К. «Соняшна машина» як літературний твір // Зеров М.К. Твори: В 2т. – Т.2.: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – 601с.
6. Качуровський Ігор. Функція краєвиду в прозі Володимира Винниченка // Слово: Збірник: Об'єднання українських письменників «Слово». – Едмонтон, 1981. – С.180-187.

7. Костюк Григорій. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово: Збірник: Об'єднання українських письменників «Слово». – Едмонтон, 1981. – С.193-214.
8. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. За Ж. Женеттом, зв'язок текстів на рівні жанрових форм:
 - A. інтертекстуальність
 - B. паратекстуальність
 - C. метатекстуальність
 - D. архітекстуальність
2. Натяк-відсилання до певного літературного сюжету, образу, деталі або ж до дійсного факту, обставини, ситуації, розраховане на поінформованість читача, н-д, крики півня в «Патетичній сонаті» М.Куліша:
 - A. ремінісценція
 - B. алюзія
 - C. образна аналогія
 - D. травестія
3. Повторюваний образ, який має конкретне джерело (міфологічне, історичне, фольклорне тощо) та варіюється у художніх інтерпретаціях:
 - A. архетип
 - B. топос
 - C. традиційний образ
 - D. міметичний образ
4. Різновид наслідування і прийом комічного, що полягає в невідповідності змісту і форми, тематики і стилю, високого й низького:
 - A. пастиш
 - B. бурлеск
 - C. стилізація
 - D. пародія
5. Художній твір, що імітує характерні риси змісту й форми іншого відомого твору з метою критичного висміювання:
 - A. пародія
 - B. пастиш

- С. бурлеск
 - Д. трагедія
6. «На ранок, як співали треті півні, Зникав той перелесник, а дівчина, Уквітчана, убрана, засипала Камінним сном» (Леся Українка), – якщо тут використовується один символічний код (української міфології), але ця розповідь є «текстом у тексті» для іншого образу Перелесника, інтерпретованого авторкою як символ натхнення, творчості, то який тип творчості так використовує інтертекст?
- А. романтизм
 - В. модернізм
 - С. неоавангардизм
 - Д. постмодернізм
7. Не є традиційним образом:
- А. Фауст
 - В. Дракула
 - С. Кассандра
 - Д. Вогонь
8. Властивість тексту породжувати асоціації з іншими текстами, створювати або поглиблювати значення за рахунок відсилання до інших текстів:
- А. гіпертекст
 - В. архітекстуальність
 - С. інтертекст
 - Д. метатекстуальність
9. НЕ є архетипом:
- А. Земля
 - В. Вода
 - С. Роксолана
 - Д. Мудрий старець
10. Образ Мазепи в історичній белетристиці:
- А. симулякр
 - В. архетип
 - С. топос
 - Д. традиційний образ
11. «Той, що не Ти, очманілий від криків півнячих» (Р. Скиба), – якщо тут змішуються символічні коди (біблійний та української демонології), то який тип творчості так використовує інтертекст?
- А. романтизм

- В. модернізм
 - С. неоавангардизм
 - Д. постмодернізм
12. Різновид запозичення без авторського підкреслення, вільне цитування, навіть варіація вислову, образу, що створює додаткові смислові відтінки, як-от «...слова мої, що на папері стали, укриє завтра пил» (М.Рильський):
- А. ремінісценція
 - В. алюзія
 - С. образна аналогія
 - Д. пастиш
13. За Ж. Женеттом, відношення тексту до заголовку, післямови, епіграфу – “межових” щодо художнього світу авторських підкреслень, які спонукають до певної інтерпретації:
- А. інтертекстуальність
 - В. паратекстуальність
 - С. метатекстуальність
 - Д. архітекстуальність
14. Поширений у сюжетах ініціації образ річки як символічної межі між цим світом і потойбіччям, але без називання цієї річки:
- А. архетип
 - В. топос
 - С. традиційний образ
 - Д. авторський образ
15. «Кружаю тепер сивуху надвоє з піратом Діком» (Ю.Андрухович) – стосовно «Енеїди» це:
- А. алюзія
 - В. ремінісценція
 - С. образна аналогія
 - Д. цитування
16. «І час мене змете, мов сохле листя з поля...» (М. Рильський), тут образ поля – це:
- А. архетип
 - В. топос
 - С. традиційний образ
 - Д. оригінальний образ

Розділ 6. ПОЄДНАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ МЕТОДІВ

Комплексний підхід часто є більш виваженим і результативним, але маємо також уникати еклектичності, адже кожен метод – це ніби окрема мова або код тлумачення художнього тексту.

Постколоніальна критика (як і гендерний підхід), використовують для прочитання текстів різноманітні методи, але найбільше – метод *деконструкції*. Засновник – Ж. Дерріда, який піддає сумніву різні центрації (логоцентризм, європоцентризм тощо).

Центрація – мислення опозиціями, у яких один елемент (центральне) є взірцем, нормою (+), а інший (маргінальне) – відходом/ відхиленням від норми (-), тобто набуває ознак неповноти або й неповноцінності. Приклади таких бінарних опозицій: метрополія – колонія, чоловік – жінка, культура – природа, дух – тіло, раціональне – емоційне, громадське – особисте.

Замість опозиції «+ / -» Ж. Дерріда пропонує принцип розрізнення (відмінності, різницювання), тобто немає протиставлення позитиву й негативу, центрального й маргінального, домінуючого й підпорядкованого, а є інакшість, що й визначає цінність та своєрідність «Я» та «Іншого».

Деконструкція – руйнування усталених стереотипів (як ідеологічних, так і літературознавчих), заперечення одноголосого прочитання тексту, віднайдення в тексті суперечливих або конфліктуючих значень; тобто насамперед децентрація, яка підриває, піддає сумніву ідею центру як норми й маргінального (межового, другорядного) як аномалії, негативу або неповноти. Деконструкція може здійснюватися як автором художнього твору, так і дослідником. Переважно краще працює на ідеологічних текстах.

Детальніше (дискурсивно) про деконструкцію, а також про феміністичну й постколоніальну критику можна прочитати в підручнику П. Баррі. Популярність феміністичної критики в українському літературознавстві засвідчують праці С. Павличко³⁶, Т. Гундорової³⁷ та ін. У руслі постколоніальної критики виконано,

³⁶ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ :Либідь, 1999. 447 с.

³⁷ Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської :монографія. Київ : Критика, 2002. 574 с.

зокрема, дослідження О. Юрчук³⁸ – на матеріалі української літератури. Е. Томсон³⁹ простежує імперський характер російської літератури (зверніть увагу на розділ про кавказький наратив).

А ми розглянемо три практичні інтерпретації із поєднаннями методів, що дозволяють оприятити цілком новий результат.

6.1. Структуралізм і психоаналіз

Структурні моделі оповідань В. Винниченка: сліпий та однорукий⁴⁰

В. Винниченко виразно протиставляє «інстинкт громадський» та, з іншого боку, самомилювання митця у творенні уявного: «В «промежутках» читаю чудесного ювелірного письменника Марселя Пруста. Як наше буття визначає нашу свідомість: людина з дитинства-юнацтва хвора, отже, не здатна на широкі життєві рухи, на великі події, на глибокі відносини, а надто соціального характеру. І от людина, прикута до ліжка, бере своє життя, розглядає його в лупу і шматочок за шматочком описує його, в усіх крихітних мініатюрних деталях, з усіма вузенькими інтересами його. Майстерність роботи надолужує всі інші якості і робить слідування за нею цікавим» [9, с. 81]. Досить виразною для В. Винниченка є суб'єктивна цінність публічної діяльності; мистецька рефлексія сприймається як вада, оскільки ілюзія тільки частково задовольняє-компенсує брак реальності. Однак ця позиція декларована колишнім політичним лідером кільканадцять років по тому, як він сам опинився на узбіччі «великих подій» та української спільноти. Попри свідоме заперечення («вузенькі інтереси») цитована оцінка творчості Пруста виказує і несвідому ідентифікацію Винниченка з «чудесним ювелірним письменником».

³⁸ Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія. Київ: Академія, 2013. 224 с.

³⁹ Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм [Електронний ресурс] / Е. Томпсон. – К., 2006. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/thompson/tom04.htm>

⁴⁰ Першодрук: Горбань А. Структурні моделі оповідань В. Винниченка: сліпий та однорукий. *Літературознавчі студії. До 30-річчя наукової діяльності професора Петра Білоуса*. Вип. 1. Житомир: ЖДУ, 2007. С. 70–76.

В. Панченко [7] стверджує для новелістики В. Винниченка перевагу зображального над виражальним, об'єктивного над суб'єктивним, життєподібного над умовним. Т. Гундорова [4], навпаки, віддає перевагу художній умовності та говорить про «суперраціональний» дискурс, не тотожний раціональному. Різностильовий характер творчості В. Винниченка поза сумнівом. Нас цікавить не стільки проблема стильової належності або типу творчості (що майже ніколи не вирішується однозначно), скільки проблема художньої активності, яка пов'язана з бінарним типом установки та психологічно співвідноситься із дисоційованою особистістю. Класифікація, збазована на принципі центрації, лише підтвердить умовність будь-яких загальників. Відтак більш доцільним видається застосування взаємодоповнюваних категорій інтроверсії та екстраверсії.

Якщо Ф. Шлейєрмахер сформулював поняття герменевтичного кола як обернених можливостей інтерпретації від частини до цілого або від цілого до частини, то Юнг постулює інше коло, збазоване на суб'єктивній цінності суб'єкта чи об'єкта, на підставі чого і вирізняє два типи установки – інтровертовану й екстравертовану: «У першому випадку визначальну роль явно відіграє суб'єкт, в другому – об'єкт» [10, с. 49]. Зіставляючи психоаналітичні дискурси З. Фрейда й А. Адлера, К.Г. Юнг перетворює їх антитетичність у взаємодоповнення, доводячи, що «Еросу протистоїть Фобос (страх); психологічно це, однак, означає волю до влади. Де панує любов, там відсутня воля до влади, і де переважає влада, там відсутня любов. Одне є Тінь іншого» [10, с. 59]. Таким чином, долається однобічність установки, натомість стверджується компенсаторний характер відношення свідоме/несвідоме, яке передбачає, зокрема, поєднання інтроверсії та екстраверсії. Що важливо, таке відношення є динамічним.

По-перше, це означає постійне притягування/ відштовхування свідомого та несвідомого в процесі художньої активності (літературний твір, на відміну від сновидіння, поєднує обидва чинники). Проблема власної ідентичності, розмежування «я» і «не-я» актуалізується на рівні образів, що можуть демонструвати зміну домінантної значимості різних психічних змістів. По-друге, динаміка відношення інтро- та екстраверсії виявляється на подієвому рівні, де категорія межі є більш чіткою та визначає злами в розвитку сюжету. У такому випадку актуальним стає не образ, а мотив.

Окрім «корекції» типу установки відповідно до вимог реальності, Юнг говорить ще й про можливість інверсії: «В інших випадках, наприклад, у невротичних індивідів, часто не знаєш, з якою установкою – свідомою чи несвідомою – маєш справу, оскільки через дисоціацію особистості проявляється то одна, то інша половина, що не дозволяє зробити певного висновку» [10, с. 49]. Відтак авторську суб'єктивність можна трактувати не як одновимірну автентичність, але як постійне самозаперечення та амбівалентність.

В. Хархун на прикладі оповідання В. Винниченка «Краса і сила» розглядає красу і силу як моделювальні категорії [8]. На нашу думку, зазначена Винниченкова метафора вибору з двох понять може бути представлена й у вигляді інших бінарних опозицій: об'єкт – суб'єкт, пасивне – активне, фантазія – вчинок, мистецтво – дійсність, ілюзія – правда, любов – воля до влади, – тобто, зрештою, все це вкладається у контрверзу «Фройд – Адлер». Крайнім виявом краси і залежності є мистецтво («Раб краси»), крайнім виявом сили і свободи є для Винниченка самогубство («Студент»). Причому якщо мистецтво на сюжетному рівні сублімує-переборює кохання, то смерть є доланням страху.

Одним із аспектів контрверзи «Фройд – Адлер» є відношення вчинку та рефлексії, реального й уявного, що окреслюється, зокрема, мотивами слабкої/ пошкодженої руки та фізичної сліпоти/ особливого бачення, котрі знаходимо в багатьох текстах В. Винниченка.

«Він був робітником на заводі. Йому випалило очі і зопсувало праву руку. Бачите, він держить шворку в лівій руці» [2, с. 268], – це історія самотнього старця, персонажа Винниченкової новели «Тайна». Права рука символічно співвідноситься із дискурсом влади, сліпота ж заперечує дієвість, позбавляє людину включеності у спільноту, але передбачає інтенсивне творення внутрішнього світу і в цьому сенсі стає метафорою мистецтва: «Старець сидів, схиливши чорну, скудовчену голову на груди, і не рухався, немов слухав якісь голоси з-під землі або вдивлявся в якісь образи своїми незрячими очима» [2, с. 268]. В оповіданні «Тайна» зазначені мотиви збігаються на рівні одного персонажа – старця. В оповіданні «Сліпий» це різні персонажі: сліпий грає, а поводитир, що колись пошкодив палець, не може грати. «Леопард» («Хвостаті») обпікає руку, рятуючи ляльку, в якій бачить дитину. Схоже значення внутрішнього «прозріння»

можна співвіднести з Олафом Стефензоном: пошкодивши руку, він починає малювати. Едуард Вольвен (роман «Лепрозорій»), пошкодивши руку, починає нове життя у гармонії з природою. За достатньої міри узагальнення можна говорити не лише про схожість мотивів, але й про ідентичну структурну модель досліджуваних оповідань.

В оповіданні «Щось більше за нас» (1910) сюжет має два злами: порушення рівноваги та відновлення рівноваги, тобто інверсія установок схематично виглядає як любов – влада – любов.

У першій частині оповідач і його сусід по тюремній камері дуже близькі: «Я не спав і, пам'ятаю, любовно, як мати на заснулу дитину, дивився на Васюка» [2, с. 193]. Така ніжність і зворушливість у відтворенні чоловічих стосунків навіть дає привід І. Дробот («можна і слід») визначати творчість В. Винниченка як початок чоловічого гомосексуального дискурсу в українській літературі [5]. Однак з позицій небуквального, символічного прочитання художнього тексту можна радше говорити про домінування тут фрейдівського «еросу» як психічної установки. На рівні несвідомого вона компенсується творчістю: персонажі сміються, співають та вигадують фантастичні за своєю нездійсненністю плани втечі – не заради власне втечі, а заради насолоди уявним. Отже, позиція пасивних, безвладних об'єктів (ув'язнення), об'єктів споглядання (дозорці) та об'єктів взаємного спілкування-милування є домінуючим екстравертованим компонентом. Він компенсується інтроверсією (уявні втечі, де персонажі є активними суб'єктами), однак ця творчість поступово вичерпує себе. «Любовна», об'єктна ідентифікація себе з іншим змінюється утвердженням «власної території» суб'єкта: «– То якого ж чорта чіпляєшся? «Не ходи, не сопи». Твоя камера, чи що? – Щоб ти знав, що моя! Мене першого привели сюди» [2, с. 198].

У другій частині домінує воля до влади. Персонажі змагаються за доступні їм права, стосовно яких раніше їх інтереси не перетинались: право ходити по камері, спати, співати, кашляти, сидіти на вікні тощо. Кожне із таких «прав» є суб'єктивною цінністю «іншого»: «– Будь ласка, – іронічно поводить рукою до вікна. О, як я його ненавиджу за те, що він зліз! Вилізаю й сиджу з задовolenим виглядом. Мені зовсім не хочеться сидіти, мені холодно на вікні, небо хмарне, брудне, нічого цікавого. О, як я його ненавиджу за те, що сиджу на вікні з задовolenим виглядом» [2, с. 200]. Ствердження

суб'єкта виглядає як непотрібний нонконформізм. Вчинок, за браком власної мети, цінності, свободи, виявляється у посяганні на свободу іншого. Однак саме надмірна ідентифікація з «іншим» спровокувала «я» на опір. Інверсію установки можна пояснювати перебільшенням попередньої домінанти.

На цьому рівні різниця між персонажами стає акцентованою. Мотив сліпоти виявляється тут у вмінні бачити: «...Блукаючи очима по землі, я раптом, під самими ногами, помітив шматок заржавілої бляхи, що витикалася з-під глини. Самої справжньої бляхи, **якраз такої, яку я собі уявляв** (курсив мій. – А.Г.), навіть так же погнутої» [2, с. 202]. Оповідач символічно співвідноситься з цінністю уяви, Васюк – із цінністю дії. Перший придумує план втечі, однак тільки підтримка другого дозволяє його реалізувати. Оповідач продовжує бачити-уявляти-творити – навіть себе: «І пригадую, яким нікчемним уявлявся я сам собі там, на тій грубі! – безсилий, вимазаний павутинням і порохом!» [2, с. 204]. Мотив правої руки зміщує акценти на Васюка: «І знав я, ох, я знав, що не пилка винна, а **безсила, худа рука моя**. І знав, що вилізе він і пилка не мулятиме **його руки, мускулястої, сильної**» (курсив мій. – А.Г.) [2, с. 204].

Амбівалентне (отже, несвідоме) бажання оповідача – з одного боку, втекти, а з іншого – щоб Васюк «зломив пилку, порізав руку. Він би не бундючився так» [2, с. 205]. Сюжет реалізує це бажання за принципом «навпаки»: витягаючи оповідача на горище, Васюк йому «мало не вирвав руку», а згодом пошкодження правої руки (ще й ноги) таки відбувається – герой ламає їх при падінні. Однак саме така ситуація безпорадності повертає установку «Адлера» назад, до «Фрейда». У виборі, який має зробити Васюк, – повернутися за «ненависним другом» чи втікати самому – вибір дії насправді відсутній, варіації стосуються лише можливих мотивів: «Що могло вернути його? Страх? Але тепер йому боятись мене нічого. Коли я й нароблю крику, то тільки ж мене одного й заберуть. Обов'язок товариша? Е, він силуваних обов'язків ніколи не визнавав, – модерніст. Чуття – один обов'язок його... А що могло бути більше його чуття – ненависті до мене?» [2, с. 207]. Заперечення страху і визнання чуття, власне, і повертає нас до контрверзи «Фрейд – Адлер». Нагадаємо, що психологічно страх співвідноситься з волею до влади, але фінал оповідання означає перемогу чуття – і не важливо, любові чи ненависті, воно однаково позбавляє суб'єкта власної волі: «В голосі його було щось надзвичайне, чудне, ніби

хтось наказав йому там іти за мною і він не міг не послухатись, прийшов, але ненавидів за це мене ще дужче» [2, с. 208].

Систему персонажів оповідання «Щось більше за нас» можна означити як двічі по два. Оповідач і Васюк, які в умовно окресленій першій частині сюжету були ніби одним цілим – щастям екстравертованого порозуміння, потребували компенсації зовнішнього бачення і – що важливо для об'єктної установки – зовнішньої владної позиції, до якої екстраверсія успішно адаптується: «Дозорець кілька разів підходив до вовчка, стукав ключами й кричав:

– Слиш?... Ніззя шум делать...

Васюк поважно підходив до дверей і ввічливо нахилявся до вовчка.

– Як кажете, серденьтко моє?» [2, с. 192].

У подальшому розвитку сюжету, після зміни установки, увага більше не акцентується на дозорцях, оскільки контраст зовнішнього-внутрішнього переходить на оповідача й Васюка: персонажі не здатні поладнати навіть між собою. Прикметно, що дозорців теж двоє і вони підкреслено різні за вдачею, що демонструється на однотипній ситуації: вони по-різному забороняють арештантам співати. Якщо перший, «з філософським напрямом думок», говорить-кепкує, то другий кричить-наказує. Обидва, але по-різному співвідносні з мотивом сліпоти: перший «жмури́в від диму ліве око» [2, с. 194], другий «стукав ключима по вовчку» [2, с. 194].

У новелі «Тайна» місце дозорців-спостерігачів займає молодий оповідач та Ларош – скептично налаштований дід, у ролі об'єктів спостереження – старець і його собака, яких, подібно до героїв оповідання «Щось більше за нас», поєднують амбівалентні почуття любові-ненависті. Інверсія установки має напрямок від вольової до чуттєвої. Метафора хазїїна і собаки якнайкраще співвідноситься з адлерівською позицією: «Вони ненавидять одне одного до того, що, боюсь, се дає їм радість жити. Тепер вони спочивають або просто дрімають. А то весь час гризуться, він її б'є, а вона його кусає» [2, с. 192]. Інверсія установки означається втечею Жужу (бо ж весна!) від свого господаря і її несподіваним поверненням: «І руки старця дрижали, як у матері, котрій пощастило вирятувати свою єдину дитину, як у коханого, до котрого вернулась його мила» [2, с. 273]. Отож сюжет має один злам, але продубльований ще й на рівні персонажів-спостерігачів. Ларош до цього зламу запевняє: «Я нікого

не люблю і в мене нема навіть приятелів, з якими я міг би іноді полатись» [2, с. 266]. І от чоловік, котрий раніше був упевнений, що «міг би двома цукерками прогнати сльози любові» [2, с. 262], не лише налагоджує стосунки з ріднею, а навіть готовий знайомити оповідача зі своєю внучкою.

В оповіданні «Сліпий» (1917) система персонажів подібна до попередніх, тобто двічі по два: «Ідуть з музикою всі четверо в один ряд: Ваня і п'яний чоловік посередині, а сліпий і дядько Микола з боків» [3, с. 152]. Прикметно, що двох із персонажів названо, інші двоє означаються як «п'яний» і «сліпий», хоч, як випливає з попереднього тексту, дядько Микола є не менш п'яним, ніж Семен, а сліпий Сидір має ім'я, як і його поводитир Ваня. Можна припустити, що в цитованому тексті імена виявляють позицію суб'єкта, тоді як атрибутивність передбачає зовнішню оцінку (об'єкт). Конотації сп'яніння і сліпоти зближаються на основі помилкового, ілюзорного бачення. Однак у другому випадку ця непристосованість до реального (потреба поводиря) сублімується як творчість (музика). Вже тут алюзійно означена можливість інверсії: «Всі приятельськи обнялись і куди хитається один, туди хияються й останні. Сидір в такі хвилини перестає грати й удержує всіх; і здається, що *він веде їх, а не вони його*» (курсив мій. – А.Г.) [3, с. 152].

Бінарна опозиція інтроверсії – екстраверсії набуває вигляду антитетичності уявного (бачення сліпого) і реального (бачення поводиря). Об'єкти бачення можна вважати архетипними образами: сонце, криниця, жінка.

Перша частина сюжету розгортається в поїзді. Безвілля компанії (її везе поїзд), п'яний стан, повторювання Миколою безглузлого слова «здирранак», – все це символічно вказує на стихійну активність несвідомого. У другій частині персонажі ідуть пішки, у третій вони – у хаті. Відтак сюжет можна структурувати за бінарними опозиціями відкритого й закритого простору (вагон – дорога – хата), пасивності й активності (їхати, але сидіти – йти – сидіти), тобто наявні два злами в зміні установки. У першій частині (поїзд) ніхто не може вгамувати дядька Миколу, і, як вихід, сліпому пропонують заграти. Досить оригінально, що Винниченків персонаж-музика – єдиний тверезий (творчість чітко відмежовується від свавілля несвідомого, від натхнення). Утім, позицію влади тут виявляє не п'яний Микола, і не сліпий Сидір, а кондуктори, які вчасно з'являються і перед якими пасує п'яний. Відтак можна

припустити, що символічно це конфлікт свідомого (контроль – кондуктори) і несвідомого (некерованість – п’яний), який поки що легко вирішується без потреби сублімації (творчість – сліпий).

В умовно окресленій другій частині сюжету поводитир підпорядковується сліпому: «– Ваню! А кринички часом немає? – несміло питає Сидір. / Ваня діловито оглядається: попереду велика калюжа з сизо-зеленим нальотом і слідами від свиней (...). – Криниця? – перепитує Ваня. – Єсть! Та ще яка! З журавлем. Така, яку ти саме любиш» [3, с. 153].

Третя частина сюжету оприявнює інверсію установок: запитує (виявляє владу) не сліпий, а поводитир, причому тепер він стверджує, що не любить брехні. Однак інверсія відбувається на рівні сюжету, але не персонажів: сліпий не бажає підпорядковуватися. Жінка (об’єкт реального та уявного бачення) насправді потворна, з рідким білявим волоссям і «синенькими водянистими оченятками», однак сліпий «бачить» її – вочевидь, за фольклорним, архетипним зразком – як чорняву карооку красуню. І Семен, і Микола підтверджують, що жінка білява («Як воша, стерва, білява!» [3, с. 162]), однак Сидір залишається зі своєю думкою, виявляючи незалежність від поводитира: «– Ліг би ти спати, Ваня... – раптом сумно промовляє він» [3, с. 162]. Винниченко демонструє, що це не помилка, зумовлена вадою зору, а саме небажання сприймати дійсність у її приземленому вимірі, адже сліпий не довіряє навіть дотику.

Розгортання мотиву сліпого утверджує цінність ілюзії, що домінує над цінністю реального. Можемо впізнати в цьому Винниченкову «дволику і на шалнірах» (за його власним визначенням) душу, а в стосунку до естетичного – схильність до контрастів високого й низького, красивого й потворного, наївного й цинічного, неоромантичного ідеалу й натуралізму. Попри намагання Вані (реальності) довести: «Настька твоя – шлюха всесвітня! Чув? Вона з усім селом тягається» [3, с. 163], – Сидір (мистецька уява) в кінці оповідання «сидить тихо, недвижно, дивлячись у вічну пітьму всім щасливим лицем своїм і щось бачить там своє, невидне видючим. Рука його обережно, м’яко гладить густе, чорне волосся красуні-дівчини, котра вірно й до смерті любить його» [3, с. 166].

Втім, дещо раніше оповідання Винниченка – «Олаф Стефензон» (1913) – зіштовхує потворність і красу не як реальність і мистецтво, а як два мистецьких сюжети, задіяні художниками: «він узяв те, що є, а я те, чого нема» [1, с. 662]. Власне, обидва полотна є

алегоричними, однак «те, що є» викликає огиду своїм натуралізмом, а «те, чого нема», навпаки, претендує на захоплення естетичним ідеалом. Картина професійного художника постає як «щось таке гідке, при погляді на яке мимоволі могло прийти в голову питання: що єсть мистецтво?» [1, с. 653], – і саме її автор виграє конкурс.

Олаф Стефензон програє, до того ж не лише конкурс, але й щастя, досягнення якого, за архетипною моделлю, співвідносне зі здобуттям дівчини. В оповіданні «Сліпий» цей «приз» сумнівний з точки зору буденної свідомості, однак жінка – яка вже є – все ж залишається з головним персонажем, і він щасливий. Олаф Стефензон із однойменного оповідання у фіналі позбавлений коханої жінки, однак нагадаємо, що історія цього персонажа розгортає мотив пошкодженої руки, а не сліпоти.

Якщо не рахувати об'єкта здобуття – Емми – система персонажів оповідання «Олаф Стефензон» подібна до аналізованих вище: двічі по два, власне, два учасники конфлікту й два спостерігачі. У ролі перших тут конкурсанти – Олаф і Дієго; спостерігачами, що не втручаються, очікуючи на результат «поєдинку», є оповідач і Вальдберг – батько Емми.

Сюжет оповідання цілком підпадає під проппівську структуру чарівної казки: батько «принцеси» дає завдання, до виконання якого беруться герой і хибний герой. Щоправда, фінал оповідання не казковий: герой зникає, визнавши свою поразку, а закохана в нього «принцеса» залишається з його антагоністом і, кусаючи губи, шепоче: «Сама винна» [1, с. 663]. Суб'єктивну значимість для автора такого розв'язання художнього конфлікту можна знайти у мотивах, що спонукають оповідача переселитися зі старого ательє до Олафа Стефензона, адже переселення має означати потребу зміни: «Хазяїн будинку, де я жив, був чоловік нетерплячий і, крім того, абсолютний неук та нахаба. Він не хотів почекати, поки я доб'юся слави, і навіть дарував мені мій станок, чемодан з білизною та три бюсти товаришів, аби тільки я «очистив» йому ательє» [1, с. 619]. Якщо для оповідача переселення-зміна є втечею від неслави, то для Олафа Стефензона сусід по робітні є захистом від кохання. Як бажання визнання, так і бажання любові вкладаються в межі екстравертної установки Фрейда.

Закономірно, що прагнення героєм слави й відчуття своєї недостатньої вправності приводить у рух мотив пошкодженої руки. Подальша історія мистецького змагання, у якому не «я», а хтось

інший – нехай це буде Олаф Стефензон – приречений на поразку, яку, утім, приймає з гідністю, – ця історія засвідчує «підміну» героя іншим. Відчуження «я» від власної амбітності та від власного страху програти не представляє, а лише претендує на владу. Інша, фройдівська частина контрверзи проглядає цілком чітко в конфлікті «Олаф – Дієго – Емма». Привертають увагу три бюсти, з якими переїжджає оповідач. Перегорнувши сторінку, можна «впізнати» ці скульптури в персонажах любовного трикутника, між якими надалі розвивається конфлікт: у новій робітні на оповідача «здивовано й чекаюче дивилось три обличчя» [1, с. 620]. Чуттєва установка, як і вольова, є відчуженою, і на цей раз оповідач «боронить» Олафа від Емми. Більше того, у вмінні «управлятися з тою закоханістю» оповідач вбачає бездоганність Стефензона.

Відношення оповідача й Олафа можна вважати роздвоєним виявом дійсного (проекція Его): розведення суб'єкта мовлення (оповідач) і суб'єкта дії (протагоніст) представляє відчуження «Я», зумовлене конфліктом із «Над-Я». Амбівалентним образом останнього (бажаного) постає інша пара чоловічих персонажів – меценат і художник. Власне, перший – Вальдберг – є невизнаним генієм, тоді як другий – Дієго дон Паблес – вміє догоджати глядацьким смакам.

Вперше оповідач описує Дієго як «панка з довгим білявим волоссям, в оксамитній блузі і з люлькою в зубах» [1, с. 620]. Через кілька сторінок тексту натрапляємо на уяву-очікування Олафа стосовно Вальдберга: «Це – пошарпаний життям, з невеликим червцем добродій, неодмінно з довгим волоссям, з люлькою в зубах, в оксамитній блузі» [1, с. 631]. Як бачимо, набір атрибутів реального Дієго й уявного Вальдберга збігається. Однак останній насправді виявляється більше схожим на учителя латини, «з несмілою посмішкою і в окулярах, крізь які блищали добрі, уважні очі» [1, с. 632].

Поєднання успішності й таланту дона Паблеса видається підозрілим. Ця неспівмірність асоціативно проглядає, зокрема, у тому, що «біляве лице його з дрібними рисами і тонкими губами зовсім не нагадувало іспанця» [1, с. 621]. Дієго має майстерність, уміння, – втім, його авторський задум у творенні картини ставиться під сумнів: «Це було поза його свідомістю – напевне! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це» [1, с. 654]. З іншого боку, справжність таланту Паблеса представлена мотивом сліпоти, що, як

уже зазначалося, є метафорою мистецтва. Прикметна деталь: Дієго «чогось часто кліпав очима, – чи така звичка була, чи слабував на очі» [1, с. 621]. Однак і в цьому більш «сліпим» (талановитим) є Вальдберг – він в окулярах.

Емма вважає Дієго сильним, оскільки той, на відміну від Олафа, не боїться перед конкурсом показувати свою картину. Однак у межах бінарної опозиції «інтроверсія – екстраверсія» таке «показування» є об'єктною, фрейдівською установкою. На адлерівську установку влади (але тільки над собою) претендує Стефензон, який ховає свою картину і свої почуття, а також рятує картину Паблеса, щоб чесно йому програти. Сила – закономірно для Винниченка – трактується як чесність із собою, тобто влада бачиться не в опануванні іншим, долею, обставинами, а в опануванні лише собою – самопожертві. У робітні оповідач лишається один – цим долається роздвоєння «я», але не його віддаленість від бажаного образу себе.

Мотив сліпоти в міфології символізує бачення чогось прихованого, неявного, справжнього, дотичний до віщування і поезії, мотив правої руки є виразом влади і функціональності, дотичний до вміння і володіння, насамперед військового. Пов'язаність зазначених мотивів можна спостерігати, для прикладу, у германоскандинавській міфології. Одін (Водан) – верховний бог, бог-шаман, що має також риси хтонічного демона, – «одноокий (а судячи з деяких епітетів, навіть сліпий)» [6, с. 410]. Своє око він віддав за мудрість, що міститься у медовому джерелі, причому цей мед називають також медом поезії. Якщо «Одін – бог військової магії, то Тюр зберіг функції, пов'язані з військовим правовим звичаєм» [6, с. 557]. Епітет Тюра – «однорукий»: праву руку йому відкусив вовк Фенрір. Доречно зауважити, що вовк – хтонічний звір; Одінові, який керує також Вальгаллою, потойбічним «військовим раєм», служать, зокрема, вовки й ворони. Одін виразно співвідносний із потойбіччям, шаманськими ініціаціями, мудрістю й поезією, а Тюр – бог лише живих воїнів. Близьким до нього є «кельтський бог Нуаду, також озброєний мечем і однорукий» [6, с. 557].

Архетипну модель того й цього світу і, відповідно, мотиви сліпого й однорукого можна трактувати як бінарну опозицію індивідуального несвідомого й свідомого. В есхатологічній битві Одіна ковтає той самий вовк Фенрір, у пащу якого свого часу (якщо поняття часу доречно вжити до міфу) поклав руку Тюр. У цій же

битві бачимо поєдинок Тюра з демонічним псом Гармом, причому вони вбивають один одного. За Юнгом, ковтання героя чудовиськом – як єдиний спосіб згодом його перемогти – символізує поглинання особистості колективним несвідомим. Отож, досліджувані мотиви мають стосунок до інфляції: однорукого частково, сліпого – повністю.

Ситуація, коли герой іде «за регресивним пристрасним прагненням і спеціально наражає себе на небезпеку бути поглинутим чудовиськом» [11, с. 171], може бути поясненням жертвовності, каліцтва й готовності до поразки окремих Винниченкових персонажів. Віддалено, якщо дистанціюватися від сакральності міфу, Винниченків сліпий старець із собакою (оповідання «Тайна») нагадує як Одіна, так і Тюра – сліпого й однорукого – у їх змаганні з вовком/псом, а п'яну компанію Сидора (оповідання «Сліпий»), у якій він лишається тверезим і непідкореним, можна співвіднести з шаманськими ініціаціями-випробуваннями Одіна (до речі, бенкет – чи не єдине заняття покійних воїнів у Вальгаллі).

Мотиви слабкої/ пошкодженої руки та, з іншого боку, сліпоти/ особливого бачення виявляють занурення авторської психіки у стихію колективного несвідомого, однак ця архетипна зануреність дозволяє «зважити» й відкорегувати суб'єктивні цінності внутрішнього й зовнішнього, бачення й дії, уявного й реального. У малій прозі Винниченка зазначені мотиви, як правило, пов'язані на основі доповнення або контрасту інтровертної й екстравертної установок. Незмінним є принцип подвоєння – як на рівні системи персонажів (навіть двічі по два), так і в плані сюжетних зламів (одного або двох), де установка волі до влади змінюється на чуттєву.

Література:

1. Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Винниченко В. Оповідання. – Братіслава: Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі, 1968. – 306 с.
3. Винниченко В. Твори. Т. VII. – К.: Рух, 1928.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
5. Дробот І. Володимир Винниченко: погляд «іншої»// Гендер і культура: 36. ст. / Упоряд.: В. Агеева, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 53-68.

6. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М: Большая Российская энциклопедия, 1996. – 736 с.
7. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272с.
8. Хархун В. Ідеосфера Володимира Винниченка: Краса і сила як моделювальні категорії (на матеріалі повісті «Краса і сила») // Винниченкознавчі студії. Випуск перший / Відп. ред. В.П. Хархун. – Ніжин: Видавництво НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. – С. 73-79.
9. Щоденники Володимира Винниченка (1938–1945) // Слово і Час. – 2000. – № 10. – С. 76-89.
10. Юнг К.Г. Психологические типы – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 656с.
11. Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», «Канон +», 1998. – 400 с..

6.2. Компаративістика (інтертекстуальне дослідження) і деконструкція (постколоніальна критика)

Історичні алюзії та іронічний підтекст в «Енеїді»

І. Котляревського: колоніальний аспект⁴¹

Між рішенням Турна викликати Енея на поєдинок і власне поєдинком І. Котляревський алюзійно вкладає у фабулу міфу кілька сюжетів української історії. При цьому автор здійснює іронічну деконструкцію офіційної імперської ідеології.

Сюжет І. Цуцик Аматиної няньки. Колоніальний дискурс українсько-московських відносин трактує будь-який антимосковський виступ як позбавлений народної підтримки, вбачаючи його мотиви не в захисті українських національних інтересів, а в особистих амбіціях та особистих образах гетьманів і козацької старшини⁴². І. Котляревський іронічно обіграє імперське

⁴¹ Скорочено. Див. повністю: Горбань А. Історичні алюзії та іронічний підтекст в «Енеїді» І. Котляревського: колоніальний аспект. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та коле́гіумах*. 2011. № 5. С. 80–94. Закінч. Поч. див. у № 4/2011.

⁴² Наприклад, в "Історії Русів" союз І. Мазепи зі шведами мотивується так: отримавши – роками раніше – ляпас від Петра І, гетьман "имѣлъ умыселъ, такъ вредный, побужденіемъ собственной его злобы и мщенія, а отнюдь не національныхъ интересовъ" [6, с. 200], – при цьому наратор не зважає на те,

бачення: війна між латинцями і троянцями в «Енеїді» починається з дрібниці – смерті цуцика, якого «ненароком» з'їли хорти троянців.

Алюзійно можна прочитувати образ Аматиної няньки, адже автор подає детальні прикмети: місце («Поблиз троянська кочовання / Був на одльоті хуторок, / Було в нім щупле будовання...» [7, с. 120]) – ці землі ще не підпорядковані Москві; статус («Не знаю, жінка чи панянка, / А знаю, що була стара» [7, с. 121]) – це стара батьківщина козацтва (Аматина нянька), однак наразі Правобережжя чи то самостійне (фактично на Київщині, Брацлавщині й Поділлі в кінці XVII ст. був козацький устрій), чи то підпорядковане (формально у складі Речі Посполитої); взаємини з Латином («Давала чиншу до двора»; «Латин од няньки наживався, / зате ж за няньку і вступався, / За няньку хоть на ніж готів» [7, с. 121]) – тут немає панщини, тільки податок, а Лівобережжя готове вступитися за ці землі, адже, попри польсько-московські угоди, українці по обидва боки Дніпра усвідомлюють себе як один народ. Однак під такий же опис (за винятком «щуплого будовання») підходить і Запоріжжя: формально (й економічно) підпорядковане Гетьманщині, воно фактично веде власну зовнішню політику.

Відтак важко з певністю сказати, кого саме мав на увазі І. Котляревський під «біленьким цуциком», звичкам якого присвячено цілу строфу. Основні прикмети: служіння панії та походження: «не дуже простий – родом муцик» [7, с. 121]. Але найбільш індивідуальною (придатною для алюзійного тлумачення) є трагічна ситуація цуцика, який «на голос гончих одізвався, / чмихнув, завив, до них помчався» [7, с. 121], – щоб стати жертвою троянського полювання. Власне, трагізм не в помилці мисливців, а в тому, що цуцик вважав хортів і гончих «своїми» – і був з'їдений (що передбачає підтекстове значення, оскільки не надається для буквального прочитання: пси на полюванні не їдять).

Така ситуація в українській історії відсилає до принаймні двох «не дуже простих», котрі були «з'їдені» – заслані до Сибіру – через власну довіру до «троянців»: гетьмана І. Самойловича (його називали ще Поповичем – був сином священика) і «борзенського козака й білоцерківського полковника» [8] С. Палія. Гетьман «неохоче приєднався до грандіозного походу на Крим, що його у

що навіть цей застольний царевий ляпас був спровокований саме захистом І. Мазепою національних інтересів.

1686 р. організували росіяни. ...російські воєводи звалили на нього вину за провал походу, внаслідок чого у 1687 р. Самойловича скинули й заслали до Сибіру» [11, с. 194]. Заколоти у гетьманському таборі були придушені московським військом з допомогою сердюків та компанійців. С. Палій також «на голос гончих одізвався»: марно сподіваючись на допомогу Мазепи й московського царя у повстанні проти польської шляхти (1699), а відтак на приєднання «хуторка на одльоті» до Гетьманщини, самостійно ліквідувавши на Правобережжі (крім Волині) польську владу (1702), він, зрештою, дочекався, що гетьманські війська вступили на Правобережжя (1704) – щоб з наказу Петра I арештувати С. Палія (який був гостем у таборі Мазепи) і втихомирити повстанців.

В обох випадках – після «з'їдення» і Самойловича (1687), і Палія (1704) – мали місце не лише військові «розрухи», але й народні бунти, придушені московською владою: «Хто москаля об'їхав зроду?» [7, с. 122]. В «Енеїді» проти троянців-москалів виступає стара Амати́на нянька, причому її «рать» аж ніяк не нагадує реєстрове військо:

За нею челядь покотила,
Схвативши хто що запопав:
Кухарка чаплію вхопила,
Лакей тарілками шпурляв;
З рублем там прачка хробовала,
З дійницею ричка наступала,
Гуменний з ціпом скрізь совавсь;
Тут рота косарів з гребцями
Йшли битись, з косами, з граблями,
Ніхто од бою не цуравсь [7, с. 122].

Таким чином, І. Котляревський руйнує колоніальний міф про те, нібито «прості» українці ніколи не виступали проти московитів і що «братній російський народ», за винятком поодиноких представників влади, ніколи не чинив українцям кривди. Автор спонукає читача засумніватися в тезі, заявленій на початку цього сюжету, – що троянці «з малої речі пострадали» [7, с. 120], – причому іронія виявляється в обох аспектах: і в тому, що це дрібниця, і в тому, що «пострадали», адже саме троянці розбили «няньчину рать».

Сюжет II. «Панове виборне боярство». За ситуацією Латина, який опинився перед подвійною небезпекою – з боку Турна й Енея –

вгадується безвихідне становище Гетьманщини в Північній війні, у якій Польща й Росія стали союзниками, а українці були змушені воювати за чужі інтереси. Латин, «Зібравшись з мудростю своєю, / Щоб не попастись в кайдани» [7, с. 124], категорично виступає проти війни – проти війни взагалі, у його монолозі не йдеться про Енея чи Турна. У цьому епізоді образ Латина нагадує гетьмана Мазепу: «Він стичку мав тільки на ліжку, / А маті як не грав під ніжку, / І то тогді, як підтоптався; / Без того ж завжди був тихенький, / Як всякий дід старий, слабенький, / В чужеє діло не мішавсь» [7, с. 124]. А сперечається він зі «старими, чиновними і заможними», у яких поєднано алузії як на українську старшинську опозицію (виборну), так і на московських бояр. До такої інтерпретації схиляє ремінісценція з «Москаля-чарівника» у звертанні Латина до «виборного боярства»:

А про війну і в головах
Собі ніколи не кладіте,
А мовчки в запічках сидіте,
Розгадуйте, що їсть і пить [7, с. 125].

Той, що сидить у запічку, – домовик, але якщо він ще й «розгадує, що їсть і пить», то це москаль-чарівник з однойменної п'єси І. Котляревського. Отже, можна припустити, що в «Енеїді» цей образ також має підтекстове значення московської влади на українських землях.

Колоніальне уявлення про доброго царя й поганих вельмож⁴³, патетично заявлене оповідачем, – «Вельможі царство збунтовали» [7, с. 125], – підважується фразою Латина: «Який вас обезглуздив кат?» [7, с. 124]. Але й наратор у «висновках» цього епізоду згадує ката: «Вельможі! Хто царя не слуха, / Таким обрізатъ ніс і уха, / І в руки всіх оддать катам» [7, с. 125]. Цитовані слова, іронічно імітуючи офіційне («правильне») ідеологічне висловлювання, дозволяють вгадати, про якого царя йдеться: жорстокі катування алузійно вказують як на долю московської опозиції Петра І (ще до Північної війни), так і на долю української старшини, підданої тортурам і страченої московськими катями.

⁴³ Наприклад, в "Історії Русів" подається така характеристика Петра І: "Государь, при всей добротѣ своей души, слѣпо повиновался Меншикову" [6, с. 221].

Отже, І. Котляревський у суперечці Латина й «виборного боярства» змішує два поняття: війна взагалі та війна проти царя. Першу почали нібито вельможі – але насправді їх «обезглуздив кат»; другу – антимосковську – задумала козацька старшина, якій наратор пророкує потрапити в руки катів. Надалі у тексті «Енеїди» у такому ж подвійному вимірі подаються приготування латинців. З одного боку – боярський «маніхвест», «щоб військо йшло під коругов» [7, с. 126], «повсюдна муштра та учення» [7, с. 128], – підготовка до Північної війни, причому Петро І не обмежився «боярськими грошима»: «І самії церковні мари / В депо пушкарськеє тягли» [7, с. 127] – безпрецедентний в історії випадок. З іншого боку, за фабулою Вергілія, війну проти Енея готує Амата – алюзійно це підготовка до війни проти царя, що логічно продовжує попередній епізод придушення троянцями бунту челяді.

Письменник зачіпає ще один імперський міф: перефразовуючи сучасного поета, «хатят лі рускіє вайни». Латинське військо – виразно українське: «Щоб голови всі обголяли, / Чуприни довгі оставляли, / А ус в півлокоть би тирчав» [7, с. 126]. Але судячи з боярського маніфесту і синьо-білих «мундирів», у які одягли латинців (для порівняння наратор пригадує малиновий колір колишніх полків Гетьманщини: «В шапках, було, як мак цвітуть» [7, с. 127]), цю війну хотіли (організувавши тотальну мобілізацію українського люду, попри голод і злидні) саме росіяни. Навіть Турн, який, у цілковитій відповідності до Вергілія, у попередньому епізоді викликав Енея на поєдинок, тут чомусь звертається за порятунком: «В сусідні царства шле послів, / Чи хто із них не порятує / Проти троянських злих синів» [7, с. 129].

Сюжет III. «Така-то збірниця валилась, Енея щоб побити в пух». Четверта частина «Енеїди» І. Котляревського завершується описом війська Турна, точніше, його союзників: «Та й видно, що не був в зневазі, / Бо всі сусідні корольки / ...Пішли в похід з своїм народом» [7, с. 131]. За цим описом можна впізнати військові сили Мазепи⁴⁴ – союзника Карла XII у 1708-1709 рр.

⁴⁴ "Військо гетьмана Мазепи, яке він привів до шведів, складалося з частин трьох козацьких полків — Лубенського, Миргородського і Прилуцького (друга частина була залишена в Батурині), трьох компанійських полків — Ю. Кожуховського, Г. Галагана й Андріяша і частини сердюцького полку Я. Покотила. Крім того, при Гетьмані була короґва запорожців (близько 100

Автор починає реєстр війська з недвозначної згадки про Полтаву:

Мезентій наперед тірренський
Пред страшним війнством гряде, –
Було полковник так Лубенський
Колись к Полтаві полк веде,
Під земляні полтавські вали
(Де шведи голови поклали)... [7, с. 132].

Навряд чи випадково І. Котляревський згадує саме полковника Лубенського – одного з трьох реєстрових полків (Лубенського, Миргородського й Прилуцького), які були на боці І. Мазепи й шведів, оскільки залишалися в розпорядженні гетьмана на 1708 р. (інші воювали далеко від Гетьманщини в складі московських армій). Полковник Миргородського полку – Данило Апостол – під тиском московських репресій і погроз (у заручники потрапили навіть родини козацької старшини) перейшов на бік Москви; наказний полковник Прилуцького полку Іван Ніс (залишений із частиною цього полку для захисту Батурина) зрадив, таємно впустивши до міста війська Меншикова. Лише полковник Лубенський Дмитро Зеленський до Полтавської битви залишався на боці Мазепи. Таким чином, автор уже на початку опису війська подає «ключ» до алюзійного прочитання.

«За сим на бендюгах плететься / Байстріук Авентій-попадич» [7, с. 132], – поки що жодних алюзій, лише травестований античний міф: попадич, тобто син жриці (попадею в «Енеїді» названо й Сивілла), відповідно, безбатченко. Однак характеристика «Авентій був розбійник з пупку» [7, с. 132] може натякати на молодість Карла XII або, більш вірогідно, на імперську традицію називати будь-яких антимосковських діячів (незалежно від походження) розбійниками⁴⁵.

«Тут військо кіннеє валилось / І дуже руччєє було; / Отаман звався Покотиллос» [7, с. 132], – на боці Мазепи (частина у шведів,

чол.) і наймані волохи, калмики і, можливо, татари, що були на службі в Мазепи" [8]. Перед Полтавою це військо більше (за рахунок запорожців), хоча московський терор (Батурин, Січ) змусив багатьох "передумати".

⁴⁵ Так, автор "Історії Русів" стверджує: "Гетманство Дорошенка и воинство его не иное что было, какъ великая разбойничья шайка" [6, с. 171] (настільки велика, що ледь не відвоювала Україну. – А.Г.), а Мазепинських сердюків і компанійців відверто називає "сволочи" [6, с. 186].

частина – на захисті Батурина) був сердюцький (охочепіхотний) полк Я. Покотила, були й компанійські (охочекомонні).

«Цекул, пренестський коваленко, / В Латію з військом также пхавсь, / Так Сагайдачний з Дорошенком / Козацьким військом величавсь» [7, с. 132], – від травестії античного міфу (Цекул – засновник міста Пренесте, син Вулкана) автор знову переходить до української історії, асоціативно вказуючи на ще одного союзника Карла XII, поряд із реєстровим, компанійським і сердюцьким військами Мазепи, – запорожців⁴⁶. Ремінісценція української пісні «Ой на горі та й женці жнуть»: «Попереду Дорошенко, ...а позаду Сагайдачний» (в «Енеїді» – «Один з бунчуком перед раттю, / Позаду другий п'яну браттю / Донським нагаєм підганяв» [7, с. 132-133]) не лише підтверджує єдність запорожців і реєстрового козацтва у справедливому захисті України, але й дозволяє читачеві відразу «відчути різницю»: ні п'яного стану, ні нагаїв у пісні не було.

У наступній строфі іронічно деконструється імперське бачення гетьмана І. Мазепи як «розбишаки». Автор скористався співзвучністю імен:

За сими плентавсь розбишака,
Нептунів син, сподар Мезап,
До бою був самий собака
І лобом бився так, мов цап.
Боєць, ярун і задирака,
Стрілець, кулачник і рубака,
І дужий був з його хлопак [7, с. 133].

Іронізуючи з «розбишацького» образу старого й невойовничого гетьмана, автор натомість підкреслює, що Мезап (Мазепа) «бився лобом» – тобто розумом, а не кулаками: «В виски, було, кому як

⁴⁶ В "Історії Русів" ні про участь січовиків у союзі зі шведами, ні про підняте запорожцями антимосковське повстання на півдні Гетьманщини, ні про Петрове зруйнування Січі, що поставило кожного козака поза законом, – ні слова, її автор вживає до запорожців мотивацію "кріпаків": "не знали, кому достаються они, и пристали къ Орлику" [6, с. 218]. Донести до І. Котляревського пам'ять про "союзний договір між гетьманом Мазепою й кошовим отаманом Гордієнком – з одного боку, і королем Карлом XII – з другого боку" [8] могли навіть місцеві перекази, адже це було на Полтавщині: "26 березня 1709 р. в с. Диканьці відбулася зустріч Гордієнка з Мазепою, а наступного дня Гордієнко на чолі запорозької делегації з'явився до Карла XII у Великих Будищах" [8].

впнеться, / Той насухо не оддереться» [7, с. 133]. Заперечується також нібито пропольська орієнтація І. Мазепи: «Такий ляхам був Желізняк» [7, с. 133].

«Другим шляхом, з другого боку, / Агамемноненко Галес / ...Веде орду велику, многу / Рутульцеві на підпомогу; / Тут люд був різних язиків» [7, с. 133], – ймовірно, письменник натякає на калмиків і татар на службі у гетьмана, але варто звернути увагу й на те, що ця орда йшла «з другого боку». Плани І. Мазепи стосувалися ширшого антимосковського виступу як пригноблених народів, так і Кримського ханства; однак багато з тих, що йшли «на підпомогу», спинилися на півдорозі⁴⁷.

«За сими панська дитина, / Тезейович пан Іполит» [7, с. 133], – автор двічі підкреслює панське походження античного героя, однак і детальніший опис стосується міфології, а не українських реалій: «Се був панич хороший, повний, / Чорнявий, красний, сладкомовний, / Що й мачуху був підкусив» [7, с. 133]. Для освічених сучасників І. Котляревського антична міфологія була знайомою і знаною, відтак читач мав би відразу вловити «момент підозри» – навмисне помилкове твердження як підставу для відчитування іронії – адже насправді Іполит, син Тезея, не спокушав мачухи, вона його обмовила. Відтак спростуванню піддається й попередня оцінка героя: «Надута, горда, зла личина» [7, с. 133], – виявляючи авторську іронічну імітацію офіційного дискурсу обмови, а не справжні характеристики українських союзників Карла XII.

Сюжет IV. Евріал і Низ. Розглядаючи портретний рівень іронічної трансформації, Р. Семків зауважує антитетичну подвійність або принаймні гетерогенність персонажа в іронічному тексті та, на противагу такій неоднорідності, «послідовне дотримання в героїчних текстах фіксованого ракурсу зображення персонажа: він не несе в собі суперечливих рис» [10, с. 64]. Евріала й Низа, персонажів «Енеїди» І. Котляревського, можна розглядати як «людей імперії» (Р. Семків) саме на підставі суперечливого поєднання у цих образах героїчного й антигероїчного, а в способі їх зображення – чергування патетичного й прозаїчного. Якщо перше в студіях «Енеїди»

⁴⁷ О.Оглоблин зауважує, що "невдалий кінець Слобожанської експедиції в лютому 1709 р., а головне – руйнація Запоріжжя не могли не розхолодити турецький і кримський уряди, на допомогу яких особливо сподівалися Карл XII і Мазепа." [8].

педалюється (хрестоматійні цитати на кшталт «Де общее добро в упадку...»), то на друге дослідники, як правило, уваги не звертають, однак саме ці характеристики – не просто низькі (бурлескні), але ниці – підважують «героїчність» Низа й Евріала.

Антигероїчний код задає порівняння з вовком (Евріал «Колов і різав без розбору, / І як ніхто не мав з ним спору, / То поравсь, мов в кошарі вовк» [7, с. 155]) і «плаксивеє з синком прощання» [7, с. 161] матері загиблого «Евруся». Автор провокує недовіру до героїчних характеристик персонажів. Так, Евріал «В намет к Мезапу був пустився, / Там, може б, смерть собі найшов; / Но повстрічався з другом Низом, / З запальчивим, як сам, харцизом, / Сей Евріала удержав» [7, с. 156], – декларований запал побратимів спростовується логікою подій: «запальчивий» Низ стримує Евріала. Так само іронічно обігрується «храбрость» «смільчаків», у яких «раділо серце не трусливо» [7, с. 157], – уже в наступній строфі вони «бистріше бігли од хортів» [7, с. 157], рятуючись від ворога, на цей раз не сонного.

Найбільшим спростуванням героїзму Низа й Евріала в «Енеїді» І. Котляревського є мотивація їх вчинку, представлена у двох вимірах: патетичному – «Де общее добро в упадку, / Забудь отця, забудь і матку, / Лети повинность исправлять» [7, с. 152] – і прозаїчному – «Перед Енеєм заслужиться» [7, с. 151], причому ціна «героїзму» наперед обговорюється з Іулом: «І посулив за їх услугу / Землі, овец і дать по плугу, / В чиновні вивесть обіщав» [7, с. 153].

Обіцяна плата спонукає пильніше придивитися до алюзійного підтексту. Дотримуючись фабули Вергілія (двоє друзів здійснюють нічну вилазку до ворожого стану й гинуть), І. Котляревський використовує художні деталі, що ведуть не до античного міфу, а до української історії – нічного винищення Батурина московськими військами Меншикова⁴⁸. За античним героєм Низом (у російській транскрипції – Нис) в «Енеїді» І. Котляревського вгадується І.Я Ніс,

⁴⁸ "Ні намови Меншікова й князя Д. Голіцина, які підійшли до Батурина з 10-тисячним військом, ні письмовий царський наказ Чечелеві (датований 29 жовтня), ні слабкість батуринських укріплень, ні стара незгода між козаками й сердюками не вплинули на оборонців міста" [8], однак "вночі проти 2 листопада московське військо пішло в наступ і після двогодинного бою, завдяки допомозі деяких зрадників (зокрема прилуцького полкового обозного Івана Носа), оволоділо Батурином" [8].

який надіслав московитам провідника, впустивши їх до сплячого Батурина. «Зрада Носа документально засвідчена в царській жалованій грамоті на «чин полковничій» (з дня 14 листопада 1708 р.)» [8], – пише О. Оглоблин. Цікава деталь: Низ у творі українського письменника збирається ніби й не до ворожого стану, а до троянського – щоб побачити Енея:

Дорожку знаю я окромну,
В нічну добу, в годину сонну,
Прокрастись можна поуз стан
І донести пану Енею...
...Чкурнем – і поки сонце зійде,
Енея мусим повідать [7, с. 153].

Отже, намір «героїв» «донести пану Енею» за обіцяні вівці, землю й чини виходить за рамки міфу, оприявнюючи спосіб, у який московські війська захоплювали українські міста⁴⁹. В «Енеїді» І. Котляревського Низ – «без нені, без отця дитина» [7, с. 153] – нагадує також Меншикова (у Вергілія Низ не є безбатченком). А походження Евріала – «Мій батько був сердюк опрічний» [7, с. 152] – поєднує українське («сердюк») і московське («опрічний») військові означення часів Петра І.

Початкове твердження наратора, що в побратимів «кров текла хоть не троянська, / Якась чужая – бусурманська, / Та в службі вірні козаки» [7, с. 157], іронічно деконструється подальшим текстом. Попри заявлену «не троянську» кров, Низ звертається до латинців тією ж макаронічною мовою – «Пеккатум робиш, фратер милий...» [7, с. 158], – яку вживають троянські послы (четверта чатина «Енеїди»), а згодом використовує Еней для розмови з латинськими послами (частина шоста). Не козацький і не «бусурманський» колорит виявляє художня деталь «Жвяхтіли мокрі личаки» [7, с. 157]. А теза про вірність у службі виявляється імперською вірнопідданістю, але зрадою українському народу. Дилема служіння чужій «отчизні» або власному роду розгорнена письменником у

⁴⁹ "Одним з таких зрадників був сердюцький полковник Бурляй (Бурлій?), командант Білоцерківської фортеці, який у листопаді 1708 р. здав кн. Д. Голіцинові Білу Церкву й видав здепоновану там частину Генерального Скарбу і особистих скарбів Мазепи. «А при уговорѣ, — писав Голіцин Головкінові 21 листопада, — оному полковнику за отдачу фортеці обещано дать 100 рублев, сотникам по 40, казакам по 2 рубли» [8].

виборі найманця Евріала, який полишає матір (а це архетипний образ рідної землі) на утримання Іула, обираючи «повинність»⁵⁰: «Як ми Енею присягали, / Для його служби жизнь оддали, / Тепер не вільна в житті мати» [7, с. 152].

Описуючи надлюдські можливості двох побратимів у винищенні ворожого війська (героїчний код), наратор означає також їх нелюдську – антигероїчну – жорстокість і байдужість до пролитої крові: «Земля взялась од крові калом, / Поляк піднявся б по сам пас. / Но наші по крові бродили, / Мов на торгу музик водили» [7, с. 157]. На мою думку, ця кривава вакханалія алюзійно співвідносна саме з батуринськими подіями. О. Оглоблин наводить європейські, українські й російські згадки про долю шеститисячного Батурина, які «одноставно свідчать про тотальне знищення міста та його людности» [8] – не лише війська, але й мирних жителів⁵¹. «Коли 8 листопада (тобто через шість днів після різанини. – А.Г.) Мазепа й шведи побачили руїни і згарища Батурина, ще «крови людской в мѣстѣ и на предмѣстью было полно калюжами» (Чернігівський літопис)» [8]. В «Енеїді» І. Котляревського латинці «в лагері найшли різниці, / Лежали битих м'яс копиці, / Печінок, легкого, кишок» [7, с. 159]. Трагічність цієї жахливої картини не відтінюється ні бурлеском, ані іронією – на відміну від «кувікання» матері загиблого «героя» Евріала.

У подальшій облозі рутульцями «нової Трої» асоціативно вгадуються безуспішні намагання Карла XII здобути Полтаву.

Сюжет V. Енеєві «вербунки». У шостій частині наратор повертається до полтавської теми: збирається «стать на Шведськую

⁵⁰ О. Оглоблин зауважує, що "численні «вірогідданські» заяви (супліки) українських міст (Прилук, Лубен, Лохвиці, Новгорода-Сіверського) і сотень Лубенського, Миргородського та Прилуцького полків писалися з метою самоохорони від московських репресій ... Але навіть у цих вимушених деклараціях звучить щира тривога «за милую Малоросійського всего края нашего отчизну»" [8].

⁵¹ "Яскраву картину Батуринської трагедії подає «Описаніє о Малой Россіи» Григорія Покаса (1751): «Князь Меншиков з великоросійским войском город Батурин... и жителей тамошних... з женами и дѣтьми их достал... а народ увесь даже до ссуших (немовлят) выколол и вырубил, с коих кровь дорогами и улицами в Сейм рѣку лилась, будто как обыкновенно на кола млиновые вода идет, при том же и церквее Божественных не пощажено»" [8].

могилу, / Щоб озирнуть воєнну силу / І битву вірно описать» [7, с. 173].

Часто цитованим у студіях «Енеїди» є звертання до «цнотливої», але «од старості сварливої» музи, «Ніхто з якою не любився, / Не женихавсь, не жартував» [7, с. 162]. При цьому зумисна авторська «обмовка» («Старою дівчину назвав» [7, с. 162]) лише актуалізовує герменевтичний код, привертаючи увагу до підтекстового значення образу музи. На думку В. Шевчука [15], тут поет декларує зміну поетики: «Я музу кличу не таку: / Веселу, гарну, молодую» [7, с. 162]. Однак у попередній строфі автор висловлює готовність іти саме за «старою»: «І про війну так розказати, / Мов твій язык би говорив» [7, с. 162]. На мій погляд, цією «новою старою» музою – традицією зображення української історії – є народні перекази та рукописні літописи: «Ох, скільки муз таких на світі! / Во всякім городі, в повіті! / Укрили б зверху вниз Парнас» [7, с. 162]. Вдруге звертання до старої дівичі музи – «без зубів» (без сили в умовах панівного імперського дискурсу) – спостерігаємо у шостій частині «Енеїди», саме вона має описати прибічників Енея («Кажі: які там прасунки / В Енеєві пішли вербунки, / Щоб проти Турна воювать» [7, с. 174]), причому вочевидь ідеться про козацьку старшину: Еней «з Паллантом в човні частовався, / Поїв всю старшину як міг» [7, с. 173].

Представляючи «Енеєві вербунки» жіночим голосом музи (вище розглядався подібний епізод із «брехнею» Юнони проти Венери), автор не лише забезпечує для себе позірну непричетність, але й подає читачеві код не вдавано-офіційного (іронічного) мовлення, яким володіє наратор-резонер, а справжнього (неіронічного) дискурсу викриття козацької старшини, яка йшла до війська Енея (під владу Москви) «Щоб значкового дослужиться / І на війні чим поживиться» [7, с. 175]⁵². Подібно до поблажливої

⁵² Оцінка музи є категоричною і не враховує, що для зацілілої української старшини московська служба могла бути не бажаною, але вимушеною, адже "всі засоби терору, психічного і фізичного – пропаганду, обіцянки й погрози, цивільні церемонії й церковні обряди, зневагу і знущання, кари in effigie й найжорстокіші in absentia тортури і страти, меч і вогонь, – все кинула Москва в 1708 р. проти гетьмана Мазепи та його однодумців, а разом і проти всіх прагнень українського народу до волі й незалежності. І це залишилося залізною традицією московського імперіялізму аж до сього дня" [8].

характеристики наратором «бабської» суперечки Юнони й Венери, мовлення музи наприкінці теж переходить до риторики вибачень за простацьке «лепетання»: «Бігме! / На щотах не училась, / Над карбіжем тож не трудилась, / Я, що було, те лепечу» [7, с. 175], – але це традиція давньої української літератури⁵³, отже, не суперечить заявленій на початку «письменності» музи («В полтавській школі наученна» [7, с. 174]).

В образах супутників Енея, яких послідовно викриває муза, і на сьогодні можемо впізнати окремі алюзії на українську козацьку старшину, окреслені автором у деталізованій травестії античних персонажів.

А то беззубий, говорливий,
Сухий, невірний, як шкелет,
І лисий, і брехун сварливий?
То вихрест із жидів, Авлет.
Недавно на другій женився,
Та, бач, в рахунку помилився,
Із жару в полум'я попав.
Щоб од яги як одв'язатись,
То мусив в військо записатись
І за шпигона на год став [7, с. 175].

Ймовірно, за цією характеристикою криється Іван Скоропадський, який був близький до І. Мазепи, але опинився (як полковник Стародубський) на боці Москви. Із 1708 до 1722 р. він був гетьманом, але цілком «беззубим» – безсилим в умовах фактичної московської окупації України. О. Оглоблин вказує, що І. Скоропадський «у 1708 р. мав понад 60 літ життя і кілька десятків років старшинського стажу» [8], «це була розумна й тактовна людина, з певним дипломатичним хистом («ростропный человек», як називав його гетьман Самойлович)» [8]. Однак «жидівство» Авлета в «Енеїді» І. Котляревського можна метафорично сприймати не лише як дипломатичність, але як прагматизм, пов'язаний – і в цитованій строфі, і в житті І. Скоропадського – з вигідним

⁵³ Пор. звертання до "ласкавого читальника" у Величка: "...полай мене за невігластво в цій справі, і, покладаючись на ті правдивіші літописи, але не знищуючи й моєї нікчемної праці, виправ мене даним тобі від Бога розумом" [3, с. 263].

одруженням⁵⁴. Крім того, другою дружиною майбутнього гетьмана стала Анастасія Марківна Маркович – «жидівського» роду. Вислів «за шпигона на год став» можна трактувати як початок гетьманства І. Скоропадського – в умовах війни проти гетьмана І. Мазепи.

Сюжет VI. «В війні і взріс, і постарів». У подальших воєнних діях рутулців і троянців (уже за участю Енея) проглядається не тільки Полтавська битва, але загалом політика російського самодержавства щодо України у XVIII ст. Дума, яка тривожить самодержця Енея («один за всіх не спав», «сам за всіх і відповідав» [7, с. 176]), – не тільки «як Турна-ворога побити» [7, с. 176], але як «царя Латина ускромити / І успокоїти народ» [7, с. 176]. Художні деталі, які добирає І. Котляревський для характеристики Енея у цій частині «Енеїди» (аж до прикінцевого поєдинку), вказують на Петра І.

«Еней пройдисвіт і не промах, / В війні і взріс, і постарів» [7, с. 178], – Петро І змалку займався неіграшковими, з використанням справжньої зброї і справжніх «солдатиків», забавами. Втім, ці риси можуть стосуватися не тільки московського царя. Ближче до Петрових неповторних відносин із церквою (вище вже йшлося про церковні дзвони, які «в депо пушкарськеє тягли») підводить «біблійна» оцінка: «Призвідця був во всіх содомах» [7, с. 178]. І вже цілком унікальним нахилом Петра І було колекціонування «чудесних» потвор для створеної ним кунст-камери, що алюзійно обігрується у рядках: «Еней тут добре колобродив / І всіх на чудо потрошив; / Робив він із людей уродів» [7, с. 178].

Гіперболізовані героїчні риси Енея («Хто землю так трясє сирую?» [7, с. 181], «Махне мечем – врагів десятки / Лежать, повиставлявши п'ятки; / Так в гніві сильно їх локшив» [7, с. 181]) поєднано з цілком індивідуальною – антигероїчною – нервозністю:

⁵⁴ "Його (І. Скоропадського. – А.Г.) службовій кар'єрі чимало допомогло одруження з дочкою чернігівського полкового обозного Калениченка. Майбутній гетьман, їдучи одружуватися (1678), мав при собі лише одного челядника, четверню коней і «палубець». Але незабаром почалося його збагачення з допомогою тестя Калениченка" [8]. "Нове одруження (к. 1700 р.) з дочкою багатого прилуцького орендаря Марка Аврамовича (Марковича), вдовою колишнього генерального бунчужного з 1678 до 1687 р. Костянтина Голуба (швагра Самойловича), ще більше зміцнило маєтковий стан Скоропадського, бо Настасія Марківна мала значні достатки" [8].

«Сустави всі на нім дрижать» [7, с. 181], «Еней совавсь, як навіжений, / Кричав, скавав, мов віл скажений» [7, с. 181].

Серед тих, хто загинув від гніву Енея, привертає увагу безіменний:

Тут на бігу піймав за рясу
Попа рутульського полку,
Смертельного задавши прасу,
Як пса, покинув на піску [7, с. 182].

В епічній традиції (яка імітується в «Енеїді» І. Котляревського) ім'я героя може означати ціле його військо, але сам герой не може битися із негероями – дрібними й невідомими. Відтак важко погодитися з В. Шевчуком [15], що в цитованому уривку піп – це справді піп, адже в ролі побитого «антигероя» він має бути достатньо значним і могутнім. На мій погляд, ця сутичка Енея з попом є аллюзією на «смерть» української церкви, яка внаслідок реформи Петра І була не просто підпорядкована державі, але державі чужій. Відтак політичні репресії охопили не лише гетьманів і козацьку старшину, але й найвище українське духовенство, а після викорінення Священним Синодом «еретичних відхилень» «колись особна й зорієнтована на Захід українська православна церква тепер стала всього-на-всього готовим засобом поширення російської імперської культури» [11, с. 247].

Перемігши Мезентія, Еней насадив його «доспіхи» на пень: «Шишак, панцир і меч булатний; / Спис з прапором, щит дуже знатний; / І пень, мов лицар, в збруї був» [7, с. 186]. Наратор наголошує, що Еней «се робив не для потіхи» [7, с. 186], а сам ватажок троянців заявляє: «Оце опудало погане / Латинів город одіпре» [7, с. 186-187]. «Пень у збруї» можна розглядати як емблематичний образ української державності, від якої лишилася тільки оболонка, і «спис з прапором, щит дуже знатний» уже не захищали українських інтересів.

Це підтверджує і посольство Латина, яке схвально приймає Енееву «річ» про те, що відтепер царем буде він: «Вам буде рекс, Амати зять» [7, с. 189]. Прикметно, що всі послы «асесорського чина, / Один армейський копитан» [7, с. 188], – колись повноправна гетьманська влада тепер обмежена судовою (чин асесора) функцією.

Автор іронічно ставиться до тривалості укладеного миру між троянцями й латинцями (імперією та колонією): «І мировую тут зробили / На тиждень, два або і три» [7, с. 189]. Один із пунктів

договору – «Щоб теслі і другі майстри / Латинські помогли троянам, / Сим ланцям, голякам, прочанам, / Достроїть новий городок» [7, с. 189], – йдеться про Петербург, зведений на козацьких і посполитих українських кістках (як і Ладозький канал).

«Но і у Турна був сутяга, / Брехун, юриста, крюк, підтяга, / І діло Турна захищав» [7, с. 191], – алюзією це можна співвіднести з «юристом»-емігрантом П. Орликом і продовженням «шведської» справи, хоча після того, як Росія здобула мир із Туреччиною та Кримом, союзниками шведського короля, ця справа була програна. Ютурна переконає, що «стид всім стоять згорнувши руки, / Як згине Турн, терпіти муки, / Дать шиї в кандали ковать» [7, с. 200]. 1721 р. Москва уклала мир зі Швецією, і того ж року Петро І проголосив себе імператором і скасував гетьманство, запровадивши Малоросійську колегію⁵⁵.

Дванадцять років (1709-1721) українська влада намагалася зберегти мир із «троянцями», слухняно приймаючи обмеження суверенітету й нехтуючи національними інтересами. Але вірнопідданська позиція не допомогла: поки «в конгресі так тягались, / Еней к Лавренту підступав» [7, с. 195]. Цікаво, що основний опонент Турна в попередній «конгресовій» дискусії (щодо війни або миру з Енеєм) – Дрансес – має ті ж прикмети, що й інтерпретований вище («Енеєві вербунки») Авлет, алюзія на І. Скоропадського. Це не лише ворожість до Турна й вірнопідданство Енеєві, але й індивідуальні деталі: Авлет – «говорливий», «лисий» і «брехун сварливий», Дрансес – «був дивний говоруха» [7, с. 193] (іронічне мовлення наратора), «стара пустомеля» [7, с. 194] (неіронічна оцінка Турна). Крім того, Турн викриває Дрансеса у залякуванні народу й брехні: «Що буцім хочу я одтяти / Головку лисую твою» [7, с. 194]. Таким чином, і за подіями, і за портретними характеристиками алюзією йдеться про завершення правління гетьмана І. Скоропадського. «От вам і мир», – сказав Турн лютий» [7, с. 195], –

⁵⁵ "Зразу ж після смерті Апостола нова імператриця Анна Іоанівна знову заборонила вибори гетьмана й заснувала ще одну колегію під назвою "Правління гетьманського уряду"... Удаючи, що його колегія існує лише тимчасово, Шаховський мав таємні інструкції поширювати чутки, що в надмірних податках і невмілому керівництві гетьманщиною винні попередні гетьмани" [11, с. 216].

тут автор іронічно обіграє мир, який розпочав новий наступ імперії на українську державність.

Сюжет VII. «Зрада». Однією з визначальних прикмет колоніального дискурсу російсько-українських відносин є концепт зради (ясна річ, колонією метрополії, а не навпаки), що стосується не лише імперського образу Мазепи. За словами Петра І, всі гетьмани виявилися зрадниками [11, с. с. 213]. Питання присяги московському цареві – попри те, що Москва давно порушила Переяславську домовленість захисту України від Польщі, а політичне, економічне й релігійне підпорядкування Гетьманщини взагалі не було предметом Березневих статей Б. Хмельницького – заклало основи колоніальних ролей: з одного боку, «великоросійського» «справедливого» покарання за зраду (це слово виправдовувало будь-які імперські утиски: друкування української книги – зрада, європейський культурний досвід – зрада, українська церква – зрада, власне бачення власної історії – зрада і т.п.) та, з іншого боку, нав'язуваного «малоросійській» свідомості одвічного почуття провини. Зрада імперії стала «первородним гріхом» українців, які не хотіли зраджувати свій народ.

Мотив такої «зради» (на противагу «вірності» Низа й Евріала) актуалізується в останніх епізодах «Енеїди» І. Котляревського.

Протилежність українського автономізму й малоросійської вірнопідданості у баченні зради виявляється в позиціях Турна й Латина. Якщо Турн звинувачує троянців: «Нехай злиденнії прочани, / Задрипанці твої трояни, / Нехай своїх держаться слов!» [7, с. 197] (прикметно, що це апеляція до Латина, відповідно, уже «його» трояни), – то Латин цілком певний, що не має права розпоряджатися долею власної дочки і царства: «Послухай же, судьби есть воля, / Щоб я дочки не отдавав / За земляка, а то зла доля / Насяде, хто злама устав (курсив мій. – А.Г.)» [7, с. 197].

Іронічне мовлення наратора деконструє імперське бачення «зради». Наприклад, парадоксальним і невмотивованим постає визначення «зради» не своїми (підданцями), а чужими (ворогами), причому на полі бою: «К тому ж Мессап, забігши збоку, / Зрадливо, зо всього наскоку / Пустив в Енея камінець» [7, с. 203]; «Еней, таку уздрівши зраду...» [7, с. 203]. Так само невмотивованим є імперське використання концепту зради щодо непідпорядкованої волі Іншого, який не є ворожим, а лише нейтральним. Попри те, що Еней воює з Турном, цілком «лояльний» Латин (українська держава) для нього

також є зрадливим, адже це гарний привід для завоювання: «І зараз з військом одправляйтесь / Брать город, де паршивий пес, / Латин зрадливий, п'є сивуху» [7, с. 204]; «Еней, на город руки знявши, / Латина в зраді укорявши, / Кричить: «Латин вина злих діл»» [7, с. 204].

Якщо прочитувати у перипетіях «Енеїди» І. Котляревського (4-6 частини) російсько-українські відносини, безнадійним бачиться намагання Юнони визначити рамки для імперського панування:

Нехай Еней сідла рутульця,
Нехай спиха Латина з стульця,
Нехай поселить тут свій рід.
Но тільки щоб латинське плем'я
Удержало на вічне врем'я
Імення, мову, віру, вид [7, с. 207].

Ці слова сприймаються як антиколоніальний протест, адже на часи І. Котляревського імення «Русь» уже було вкрадене московитами, нова назва «Україна» – підмінена принизливим «Малоросія»; мова – витіснена до усного побутування, а літературна заборонена ще Петром І, навіть для церковного вжитку; віра – ніби так само православна, але церква спочатку підпорядковується московському патріархату, а згодом російській державі, – тобто ця віра уже денаціоналізована, відчужена від української культури й перетворена на засіб поширення імперської ідеології. Чи не єдиним острівцем українського залишався «вид» – самобутня культура та усвідомлення власної окремішності, зокрема й права власного – а не офіційного імперського – бачення історії.

Література:

1. Астаф'єв О. Поети і воїни майбутнього / О.Астаф'єв, А.Дністровий // Празька поетична школа: антологія / упоряд. текстів та передм. О.Г. Астаф'єва, А.О. Дністрового. – Харків: Веста; Ранок, 2004. – С. 3-31.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Величко С. Сказання про війну козацьку з поляками... (Уривки) / Самійло Величко; переклад Вал. Шевчука // Давня українська література Х – XVIII ст. Твори / упорядкув. текстів, передм., підготов. комент., прим. та навч.-метод. матеріалів О.М. Сліпушко. – К.: Школа, 2005. – С. 260-290.

4. Гундорова Т. «Малоросійський маскарад»: колоніальний дискурс в «Енеїді» Котляревського і навколо неї / Тамара Гундорова // Українська мова та література. – 2004. – Число 25-28 (377-380). – С. 9-16.
5. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с.
6. Конисский Г. История Русов. Репринтное воспроизведение издания 1846 года / ответств. ред. В.А. Замлинский. – К. : Дзвін, 1991. – 307 с.
7. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський; упоряд. і прим. М.Т. Максименко. – К. : Наук. думка, 1982. – 320 с.
8. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба / Олександр Оглоблин. – Нью-Йорк – Київ – Львів – Париж – Торонто, 2001 // <http://litopys.org.ua/coss3/ohl.htm>
9. Погребенник В. Українська класична література (кінець XI – XX ст.) / В. Погребенник. – Львів, 1998. – 200 с.
10. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
11. Субтельний О. Україна: історія. – 3-тє вид., перероб. і доп. / Орест Субтельний; пер. з англ. Ю.Шевчука, вст. ст. С.В. Кульчицького. – К. : Либідь, 1993. – 720 с.
12. Ткачук М.П. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси : монографія / М.П. Ткачук. – Суми : Вид-во СумДУ, 2009. – 216 с.
13. Томпсон Е.М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон; пер. з англ. М. Корчинської. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.
14. Шевченко Т. Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2006. – 824 с.
15. Шевчук В. «Енеїда» Івана Котляревського в системі літератури українського бароко / В. Шевчук // Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть : У 2 кн. Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2005. – С. 649-669.
16. Шевчук В. Мазепа Іван / В. Шевчук // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст. : довідник / редкол.: С.П. Денисюк, В.Г. Дончик, П.П. Кононенко та ін. – К. : Либідь, 2000. – С. 183-184.

6.3. Типологічне дослідження й деконструкція (феміністична критика)

Деконструкція гендерних ролей у драматургії Лесі Українки⁵⁶

«Найкращу відповідь на запитання, чому корисно застосувати феміністичний підхід до творчості Лесі Українки, можна знайти в орієнтації самої авторки» [1], – пише Р. Веретельник. О. Забужко доводить, що «нинішня інтенсивна гальванізація лесезнавчих студій спричинена в першу чергу скасуванням у науці неявного тоталітарного «табу на гендер», і почалася вона саме з «табору» феміністичної теорії» [4, 17]. Однак заперечення стереотипів часто лише перевертає уявлення про «плюс» і «мінус» у межах бінарної опозиції, не руйнуючи самого коду. Так, феміністична критика, заперечивши рецепцію Лесі Українки як «одинокого чоловіка», тобто захищаючи її жіночу сутність, провокує некритичну свідомість на новий міф – лесбійства (що, власне, є поверненням до «чоловіка»); заперечивши біографічне сприйняття Лесі Українки як Великої хворої на туберкульоз, тобто закликаючи повернути нарешті до літератури, зміщує акценти на іншу хворобу – істерію; заперечивши стереотип революціонерки, віднаходить новий зміст – лицарство – у межах того ж героїзму. Це закономірно, оскільки йдеться про пошуки сутності Лесі Українки – справжньої, на відміну від сфальшованої. У такому ж руслі відбувалися пошуки «справжнього» змісту творчості – істинного, на відміну від хибного. Деконструкцію можна бачити тоді, коли фемінізм виходить за межі накинutoї мови, відмовляючись від такого мислення опозиціями.

У межах «другої хвилі» фемінізму виникає поняття «гендер», яке можна окреслити словами Симони де Бовуар: ти не народжуєшся жінкою, але мусиш нею стати, тобто «позірні відмінності між жінками й чоловіками слід відносити не до природної, біологічної або «сутнісної» статевої ідентичності, а до суспільного нав'язування культурно-специфічних гендерних ролей» [7, 107].

Типологія персонажів Лесі Українки з погляду сутності («принцеса» – «тінь», «орден троянди» – «орден лілеї» тощо) достатньо розроблена в українському літературознавстві.

⁵⁶ Першодрук: Горбань А. Деконструкція гендерних ролей у драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. / упорядник Н.Г. Стащенко. Т. 5. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. С. 158–167.

Актуальною видається інтерпретація драматургії Лесі Українки з погляду гендерних ролей, що мають більший стосунок до сюжетної моделі, аніж до характерів. На таке прочитання провокує, зокрема, О. Забужко, яка пише, що «Ана проживає в драмі три жіночі віки, як Лукаш у «Лісовій пісні» три чоловічі, – *дівчини, дружини і вдови*» [3, 488]. Дослідниця навіть робить припущення, що «не всунься Дон Жуан так не до речі у вікно зі своєю шпагою» [3, 489], Анна щасливо жила б з Командором. Чи можлива щаслива жінка у художньому світі Лесі Українки? Чи достатньо для її героїнь бути жінкою?

Гендерні ролі, у яких жінка визначається стосовно чоловіка, – кохана, наречена, дружина, вдова. Дві перші можуть збігатися, але, по-перше, кохана може бути й не визнана як наречена, по-друге, наречена не завжди є коханою, а шлюб не обов'язково є добровільним. Цей «розрив» традиційно використовує література, будуючи трагічну фабулу за принципом розлучення закоханих та одруження з нелюбом. У Лесі Українки знаходимо модель, у якій шлюб з любові є трагічним («Бояриня») або героїня свідомо обмежує себе коханням-спогадом, відмовляючись не тільки мати законного чоловіка, але й визнавати власне тіло («Кассандра», «Лісова пісня», «Камінний господар»). Міфологічно одруження – реалізація бажань; у літературі комедія (в широкому значенні) закінчується одруженням, трагедія – смертю. У драматургії Лесі Українки одруження не є апокаліптичним; навпаки, ця межа, як правило, означає перехід героя у демонічний світ потойбіччя, небуття – не у фізичному сенсі, а в екзистенційному: не буття собою. І навпаки: фізична смерть (чоловіка або власна) у зазначених творах подається як бажане звільнення, точніше, як «викуп» душі ціною втрати тіла. Лесі Українка будує трагічну неможливість на проблемі, заявленій теоретиками фемінізму значно пізніше: «чому жінка в панівному культурному дискурсі залишається іманентною, тоді як чоловік реалізує трансцендентність» [8, 444].

«**Осіня казка**», на перший погляд, лише перевертає стереотипи, утверджуючи модель «сильної жінки» й «слабкого чоловіка». Він – лицар, якому не до пари служебка, вона – «принцеса»-босоніжка, якій не до пари лицар, не здатний видертись на гору; вона – на горі, він – біля підніжжя (наявне також «оскотинення»). Але ж гора має не лише «свинарський», а й інший бік – «лицарський». Прикметно, що один голуб приносить два листи: від короля й від блазня; перший обіцяє шлюб, другий – волю. Легко

впізнати не лише мотив гори, але й персонажів пізнішого «Камінного господаря». Однак в «Осінній казці» принцеса, на відміну від Анни, ще вибирає волю (і падіння) – із тим, щоб дертись знов на гору. Гора (як і сходи) – один із сакральних образів, пов'язаних із символікою переходу [2]. Було б спрощенням прочитувати гору як вищість жінки чи її бажання влади (чи королева мала б меншу владу?), радше це можливість трансцендентного. Тут задається модель, повторювана й розвинена в подальших творах: самотня героїня – нещасна, але її намагання позбутися самотності є «падінням», причому йдеться не про громадську думку, а про втрату сутності: як одруження, так і «вільне» кохання передбачають визначення жінки через чоловіка, тобто визначення її як об'єкта, тіла, позбавленого «гори». Втім, в «Осінній казці» статуси нареченої та коханої традиційно розводяться, відтак дають місце припущенню, що принцеса була б щасливою з королем, якби не покохала лицаря.

У «Кассандрі» знову бачимо затриманий статус нареченої. У першому випадку одруження неможливе, оскільки коханий лякається віщунської сутності Кассандри, а вона не може від неї (від себе!) відмовитися: «Не міг Долон очей тих подолати, / не міг він погляду їх одвернути / від *таємниці до живого щастя* (курсив мій. – А.Г.)» [10, 93]. У другому випадку Кассандра бунтує проти накиненого нареченого, власне, проти визначення її об'єктом: «Купити / мене ти хочеш, царю?» [10, 120]. У розмові з Ономаєм виразно проступає чоловіче розуміння статусу дружини – насамперед як тіла: «Як можеш ти мене бажать за жінку? / Ти ж бачиш, я душею не твоя. – Як буде мій сей стан, і сії очі, / і сі уста, вся горда пишна постать, / то де ж із них подінеться душа?» [10, 120]. Однак одруження знову не відбувається: героїня із нареченої стає вдовою, не будучи дружиною. Подібну нереалізовану можливість шлюбу-жертви бачимо перед тим у Кассандриної сестри Поліксени. Прикметно, що Гелен перед військом Ономая виправдовує гнів Кассандри, представляючи її як об'єкт: «Цар Ономай образив Аполлона, засватавши пророчицю його» [10, 133]. З іншого боку, служіння Аполлону – та сама вища сутність, якої не передбачає гендерний статус (тут можна проводити й біографічні паралелі: у листі до сестри Ольги від 27 травня 1901 року Лариса Косач пише: «Я тільки нічого порадити тобі не могла, бо я не вмію радити, а тільки розуміти і співчувати, ні, навіть передчувати, – тільки мої передчуття ніколи мені нічого не помагають» [5, с. 115]; можна знайти у листах Лесі Українки навіть

вирази типу «*laudentur Apollo et Musae!*» (*Хвала Аполлонові і музам (лат.). – Ред.*) [6, с. 98]). Третій випадок у «Кассандрі» таки зводить героїню до рівня тіла: «Тепер нема нічого від Кассандри» [10, с. 164]. Як власність завойовника, вона приречена на загибель разом із ним. Про відсутність свого в гендерній ролі, про ідентичність, яка вимірюється (і змінюється) для жінки чоловіком, йдеться у скептичній репліці Кассандри: «Андромаха? / Ся не була троянкою ніколи. / Давніш – то жінка Гектора була, / тепер – то жінка елліна, та й годі. / Не еллінка вона, та й не троянка» [10, с. 162]. Попри те, що Агамемнон шанує Кассандру як царівну і готовий слухати її пророкування, вона усвідомлює себе як рабіню, тому не відвертає смерть – єдиний варіант звільнення.

Гендерний статус як профанний, на відміну від сакрального статусу митця, спостерігаємо у драматургії Лесі Українки не лише стосовно жінок. Річарда Айрона («**У пущі**») громада одночасно судить за його сутність (мистецтво) і намагається змінити його статус неодруженого (вільного), однак герой відмовляється від нареченої; надалі чуємо про неї як про вдову. Як і Касандра, Річард передбачає власну смерть, самотній і не зрозумілий для інших. Дві статуї скульптора з точки зору міфологічного аналізу надаються до ідентифікації з ним: велика, невдала й недовговічна – тіло, мала й довершена, яку завезуть до Венеції, – душа.

У драматичній поемі «**Бояриня**» Оксана – вірна дружина, приречена на загибель, оскільки гендерний статус примушує її відмовитися від власної сутності. Усвідомлення того, що тепер вона не може керуватися власною волею, бо за її поведінкою будуть судити коханого чоловіка, приводить до заперечення родової та національної ідентичності. Аналогією до безвихідного становища Оксани є шлюб Ганнусі, яка навіть не знайома з нареченим. Оксана належить Степану тілом і душею: «Ще ж ти мені ні слова, / ні слова не промовив там, у батька, / а вже моя душа була твоєю! / Ти думаєш, як я тепер поїду / від тебе геть, то не лишиться тут / моя душа?» [9, с. 144]. Викупом душі, власне, виправленням зради самої себе, є свідомо відмова від тіла («Отже, треба вмерти» [9, с. 158]).

Та ж колізія «тіло – душа», так само пов'язана із коханням, проглядає в усвідомленні Лукаша («**Лісова пісня**»): «Я душу дав тобі? А тіло збавив!» [10, с. 353]. Власне, Мавка помирає двічі: перша «смерть» – забуття, яке не вдалося, друга смерть – звільнення ціною втрати тіла. У «Лісовій пісні» структурна модель змінена. По-

перше, гендерні ролі чи не вперше трактуються як взаємодоповнення, тобто відмінність, а не опозиція. Метафоричний обмін статусами людини (у патріархальному розумінні – чоловіка) й природної істоти (жінки) означено ще до того, як Мавка пробує жати, а Лукаш перетворюється на вовкулаку: у першій дії Лукаш збирається зацілувати кохану до смерті (це роль русалки), а Мавка каже: «Візьму собі твою співочу душу» [10, с. 306]. По-друге, Леся Українка перевертає усталене бачення чоловічого як активного і жіночого як пасивного: у виборі дружини Лукаш є пасивним об'єктом, тоді як Мавка, не приймаючи профанних цінностей чоловіка-селянина, утверджує активну сутність. Однак її повернення до сакрального подається уже не як шлях нагору, а як западання під землю, і продовження твору засвідчує недостатність такої розв'язки. У першій дії Мавка говорить: «Ні, я не можу вмерти... / а шкода...» [10, с. 305]. Поява душі є поверненням собі людського (не жіночого), однак неспівмірна з гендерною роллю. Утім, суперниця Мавки – Килина – також не має визначеного гендерного статусу, втративши ще не чоловіка: «ні жінка, ні вдова – якась покидька!» [10, с. 340].

У драматичній поемі «Адвокат Мартіан» свобода головного персонажа є обов'язком, що конфліктує із родинним чуттям: подібно до Оксани («Бояриня»), він відмовляється від роду (як батько і як брат), але, на відміну від Оксани, не на користь гендерного статусу. Він не йде за цінностями дружини – це його власні цінності, відтак він не мусить вмирати – позбавлятися від тіла. Функціонально ближча до Оксани дочка адвоката – Аврелія. Її міфологічною «підміною» є небога Люцілла: перша пішла до матері – «померла» для батька – щоб жити (бути собою); друга прийшла – «воскресла» – щоб жертвовно померти (звільнити матір від неволі). Для обох питання формулюється категорично: вийти заміж або вмерти. Садина Мартіана є місцем переходу («бо так уносять тільки в шлюбну хату / або в гробницю» [10, с. 399]). Можемо порівняти варіанти Аврелії й Люцілли з двома шлюбами в «Боярині» та двома смертями Мавки, про які йшлося вище. «Адвокат Мартіан» дублює мотиви смерті й воскресіння і в чоловічому варіанті: від батька йде син, а повертається хрещеник, якого каменувє натовп.

Таку ж відмову від коханого для збереження душі, наругу над власним тілом для досягнення високості духу спостерігаємо у варіанті Долорес – нареченої («**Камінний господар**»). Новим для Лесі Українки є образ Анни, яку губить не самозречення (відмова від

«гори») і не безоглядне приймання цінностей коханого чоловіка. Анна знає, що втеча неможлива й безглузда, тому грає відведені суспільством ролі: наречена, дружина, вдова.

Однак суспільство схильне оцінювати її сутність за поведінкою іншого, причому не її власного чоловіка, а Дон Жуана, який присутній при кожній «ініціації» та схильний підірвати гендерний статус Анни (стягнути із гори в болото). Саме через такі «провокації» Леся Українка здійснює деконструкцію «подвійної» гендерної моралі, у якій до чоловіка і до жінки вживаються різні норми. Так, у першому випадку (Анна – наречена), Дон Жуан відмовляється покласти каблучку Долорес поряд з обручкою Командора: «Я слово честі дав її носити» [10, с. 446]. «Ах, слово честі? – перепитує Анна. – Дякую, сеньйоре, / що ви мені те слово нагадали» [12, с. 446]. За поведінку Дон Жуана – стояння на колінах перед нареченою Командора («Не навпаки? Ну, то про що ж розмова?» [10, с. 447]), проникнення в дім чужої дружини, перестрівання на кладовищі вдови – відповідає Анна, усе це в очах суспільства плямить не його, а її (як каже донна Консепсьйон, «Я знаю те, що знаю...» [10, с. 486]).

Тричі Анна послідовно вибирає честь – хай навіть лише жіночу. Чи є це «Галілеєве одречення»? Л. Мірошниченко пише про Лесю Українку та О. Кобилянську: «Естетизм письменниць з його шляхетністю, старожитньо гордим, лицарським, романтичним, певною мірою аскетичним началом позначав своїми високими знаками кожне їхнє художнє слово, а в житті підносив над марнотами суєтного щодення» [6, с. 57]. Можна припустити, що Анна є близькою драматургу не менше, ніж Долорес. Леся Українка перевірила обидві можливості: відмовитись від ролі чи прийняти. Обидві завели в безвихідь. Але: Долорес рятує Дон Жуана, не питаючи його згоди, тобто вчинивши гендерне насильство не лише над собою. Донна Анна, яка бездоганно засвоїла правила, воліє залишатися «в тіні»: мудро граючи роль беззахисної жінки, вона передовіряє право вибору Дон Жуану. Поставлений у ситуацію публічну (територія Командора), між відмовою від власної сутності (шлюб) і безчестям Анни він (вперше!) вибирає статус. Закономірно – гине.

Отже, у драматургії Лесі Українки трагізм (самотність, смерть, неповнота) має стосунок до гендерних ролей, зокрема **наречена** може безкінечно відкладати вибір бути жінкою (відмова від тіла) або стати дружиною (відмова від душі, приймання цінностей чоловіка,

позиція об'єкта); для чоловіка бути собою – не значить відмови від тіла, але одруження (можливе або дійсне) так само позначене падінням, втратою волі; **дружина** уже є об'єктом (якщо не для чоловіка, то для суспільства) і може вийти з такого статусу як вдова (але не остаточно, оскільки відновлюється хистка гендерна роль нареченої), більш гарантованим звільненням бачиться смерть.

Колізію «тіло – дух» у драматургії Лесі Українки можна прочитувати не лише в аскетичному, але й у гендерному аспекті (ширшому, ніж християнство): бути жінкою (тобто співвіднесеною з чоловіком) – у будь-якому патріархальному суспільстві значить не бути вільною, не бути суб'єктом, тобто не бути собою; з іншого боку, мати духовну сутність – значить (для жінки) відмовитися від тіла, тобто знову не бути собою. Героїня Лесі Українки фактично не має вибору, оскільки приречена обирати між природою і культурою. Незмінно трагічне розв'язання конфлікту – аскетизм, самотність або смерть – засвідчує приймання персонажем «меншого з двох зол»: не бути жінкою (а лише безстатевим духом) або не бути людиною (а лише тілом) і «викупити» зражену сутність ціною звільнення-смерті. Утім, будь-яка роль (не лише гендерна, і не лише жіноча) є обмеженням індивідуальності й автентичності, у термінології К.Г. Юнга, Персона однаково протистойть як Анімусу, так і Анімі. У творах Лесі Українки чоловік може відмовлятися від себе (від людського), але не потребує відмовлятися від тіла (статі).

Деконструкція гендерних ролей у драматургії Лесі Українки виявляється не у ламанні стереотипів чоловічої сили й жіночої слабкості (бо як же Месія? адвокат Мартіан? Командор?). Письменниця не лише «вивертає» усталене бачення чоловічого як центрального й жіночого як маргінального, але й доводить трагічну неповноту гендерної ролі, яка взагалі не може бути центром, оскільки змодельовані колізії («тіло – дух», «зрада сутності – зрада обов'язку», «природа – культура» тощо) – не бінарні опозиції, зорганізовані за принципом «плюс – мінус», але апорії, які не передбачають жодного позитивного розв'язання.

Література:

1. Веретельник Р. Про силу і слабкість жінки. Феміністичний підхід до драматургії Лесі Українки // Літературна Україна. – 1991. – 21 лютого. – С. 5.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні

- уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
3. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій* – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
 4. Забужко О. *Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема (розділ з книги) // Гендер і культура: 36. ст. / Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна.* – К.: Факт, 2001. – С. 4-33.
 5. Леся Українка. Сюжети з життя в ілюстраціях і документах: Фотокнига / Упоряд. Н. Чіп, І. Веремеева. – К.: ТОВ «Спалах», 2001. – 168 с.
 6. Мірошніченко Л. Чим яскравіше світло, тим глибша тінь (Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської) // Київська старовина. – 1997. – № 6. – С. 34-59.
 7. Поксен Дж. Л. Гендер // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 107–108.
 8. Понтор'єро Е. Фемінізм і постмодернізм // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 444-445.
 9. Українка Леся. Бояриня // Українка Леся. Вірші. Драматичні поеми / Худож.-оформлювач І.В. Осипов. – Харків: Фолю, 2007. – С. 97-159.
 10. Українка Леся. Драматичні поеми / Упоряд. А. Полотай; Іл. худож. В. Василенка. – К.: Дніпро, 1983. – 495 с.
 11. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 111-135.

Поміркуйте й оберіть правильний варіант відповіді:

1. Засновник методу деконструкції:
 - А. М. Фуко
 - В. Р. Барт
 - С. Ж. Дерріда
 - Д. Ф. де Соссюр
2. Бінарна опозиція, у якій один із полюсів трактується як центральне, а інший – як маргінальне, один як «+», інший – як «-», один як взірєць, інший – як нестача:
 - А. деструкція
 - В. деконструкція
 - С. центрація
 - Д. код

3. Метод деконструкції передбачає:
 - A. руйнування змісту на користь форми
 - B. перевертання полюсів (+/-) у центраціях на зразок «Європа – Азія», «чоловік – жінка», «метрополія – колонія»
 - C. усунення ідеї центру, заміну упереджених центрацій «різницюванням»
 - D. декодування тексту максимально «за автором»
4. Гендер, поняття другої хвилі фемінізму, окреслене С. де Бовуар у книзі «Друга стать», означає:
 - A. усі відмінності жінок і чоловіків, н-д, здатність / нездатність народжувати
 - B. соціокультурну роль, модель поведінки та набір очікувань спільноти (неоднакові для жінки та чоловіка)
 - C. те саме, що й стать, але не тільки на фізіологічному, а й на психологічному рівні
 - D. боротьбу жінок за рівні з чоловіками права
5. Що, за висловом критика, «керується не довільним сумнівом чи випадковим розвінчуванням, а старанним «вичісуванням» суперечливих сил чи смислів усередині тексту»?
 - A. структуралізм
 - B. феміністична критика
 - C. деконструкція
 - D. фройдизм
6. Одна з центральних категорій постколоніальної критики «нація» означає:
 - A. належність індивіда до певного народу, визначається домінуванням тієї чи іншої «крові» - генетичним зв'язком
 - B. належність індивіда до певного народу, визначається збереженням у спільноті мовної та культурної самобутності
 - C. державну форму існування народу, що передбачає усвідомлення не так генетичної, як політичної єдності та готовність захищати суверенітет
 - D. синонім до етносу – спільність походження, мови та культури, історичну спільність, незалежно від актуальних державних кордонів
7. Жак Дерріда є автором праці:
 - A. «Смерть автора»
 - B. «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук»
 - C. «Вступ до структурного аналізу оповідного тексту»
 - D. «Що таке автор?»

8. До постколоніальної критики НЕ належить праця:
- A. «Нація і нарація» Гомі Бгабга
 - B. «Культура й імперіалізм» Едварда Саїда
 - C. «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм» Еми Томпсон
 - D. «Сміх медузи» Елен Сіксу
9. Якщо деконструкцію може здійснювати не тільки критик, а й письменник, то якому з них притаманне викриття імперської зверхності у ставленні до народів Кавказу?
- A. Пушкіну
 - B. Лермонтову
 - C. Шевченку
 - D. Руставелі
10. Чого НЕ робить постколоніальна критика?
- A. відкидає уявлення про універсальність великої західної літератури
 - B. піддає деконструкції центрацію «метрополія – колонія»
 - C. демонструє обмеженість та упередженість «варварських» образів колонізованого народу в літературі колонізатора і в західній традиції загалом
 - D. наголошує на цивілізаційній місії імперій
11. Чого НЕ робить феміністична критика?
- A. досліджує жіночі образи в чоловічих і жіночих текстах
 - B. інтерпретує проблематику творів з погляду ґендерних ролей
 - C. деконструює тексти, де чоловіка подано як центральне, а жінку – як маргінальне (некультурну, ірраціональну, загалом як нестачу)
 - D. доводить, що жіноче письмо нічим не відрізняється від чоловічого
12. Звертає увагу на імперський характер кавказького наративу в російській літературі, зокрема, на те, що «російські характери у «Герої нашого часу» (1840) називають «азіатів» «бестіями», «надзвичайно дурними», «жалюгідними», «шахраями» і створіннями, які не здатні піклуватися про себе Вони також віроломні та скупі...»:
- A. Е. Томпсон
 - B. Е. Саїд
 - C. Ю. Крістева
 - D. І. Котляревський

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Арістотель. Поетика / Арістотель; зі старогрецької переклав Борис Тен. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі; пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4 – С. 133-154.
4. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
5. Білоус П.В. Теорія літератури : навч. посіб. / П.В. Білоус. – К. : Академвидав, 2013. – 328 с.
6. Блэк М. Метафора / Макс Блэк // Теория метафоры: сборник / под. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – С. 153-172.
7. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник / Т.В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
8. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
9. Будний В. Типологія літературно-критичної інтерпретації: проблематизація понять і підходів / Василь Будний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. – Львів, 2004. – С. 153–159.
10. Горбань А. В. Практичне завдання з літератури на державному екзамені. Методичні рекомендації для студентів-філологів IV курсу. – 2-ге вид., доп. і перероб. / А. В. Горбань. – Житомир : ЖДУ імені Івана Франка, 2019. – 56 с.
11. Горбань А. Чотири «рецепти» прочитання тексту / Анфіса Горбань // Літературознавчі студії / за ред. П. В. Білоуса. – Житомир, 2008. – Вип. 2. – С. 74-88.
12. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 574 с.
13. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
14. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.

15. Женетт Ж. Фигури. В 2 т. Т. 2. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
16. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – 144 с.
17. Зборовська Н.В. Психоданаліз і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 584 с.
18. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій / Марія Зубрицька // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. – Львів, 2004. – С. 121–128.
19. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
20. Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
21. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007.
22. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
23. Лотман Ю.М. Аналіз поетического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
24. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек; пер. з польськ. Віктор Гуменюк; наук. ред. В. І. Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.
25. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич; пер. з польськ. О. Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
26. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. — 2-ге вид., перероб. і доп./ Соломія Павличко. – К.:Либідь, 1999. – 447 с.
27. Пахаренко В. Нарис української поетики: до нових підходів у вивченні літератури / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 1997. – № 29–32.
28. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки [Електронний ресурс] / Жаклін Рюс. – К., 1998. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/>
29. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
30. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
31. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488с.

32. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с.
33. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002.
34. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / Олександр Ткачук // СІЧ. – 2003. – № 11. – С. 17-24.
35. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров; пер. з франц. Є. Марічева. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
36. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм [Електронний ресурс] / Е. Томпсон. – К., 2006. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/thompson/tom04.htm>
37. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай; з англ. пер. Ірина Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
38. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд; пер. с нем. – Мн., 2000. – 576 с.
39. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 568 с.
40. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб : ТОО ТК «Петропавлов», 1998.
41. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие / Умберто Эко // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западно-европ. лит. XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 227-229.
42. Юнг К.Г. Психология бессознательного / К.Г. Юнг. – М., 1998. – 400 с.
43. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / О. Юрчук. – К. : Академія, 2013. – 224 с.
44. Яструбецька Г. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект / Г. Яструбецька // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. X, спеціальний. – Рівне: РДГУ, 2001. – С. 9-18.

Навчальне видання

ГОРБАНЬ Анфіса Василівна

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

Комп'ютерна верстка, макетування – Анфіса Горбань

Формат 60×84/16.
Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк арк. 12

Видавництво Житомирського державного університету
імені Івана Франка
Свідоцтво про державну реєстрацію
ЖТ № 10 від 07.12.2004

10008, Житомир, вул. В.Бердичівська, 40